Lia Roxana Donadon

Tango und Comic

Zur Kulturpoetik von Discepolín und Quino im Argentinien der *década infame* und der *década rebelde*



SIEGEN RESEARCH IN GRAPHIC NARRATIVE | SIEGN | Band III

Daniel Stein [Hrsg.]

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

Lia Roxana Donadon

Tango und Comic

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

Siegen Research in Graphic Narrative | SIEGN | Band III

Daniel Stein (Hrsg.)

Lia Roxana Donadon

Tango und Comic

Zur Kulturpoetik von Discepolín und Quino im Argentinien der *década infame* und der *década rebelde*

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

Die vorliegende Publikation wurde im Wintersemester 2024
von der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen
als Dissertation angenommen

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

Impressum

Rechte an den Abbildungen
© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, Quino. Die Illustrationen von Quino werden
mit Genehmigung des Autors sowie seiner Erben reproduziert.
www.quino.com.ar

Umschlag-Vorderseite:
Quino-Dibujando – © Franco Damiano, alias ARUKI
Link: @aruki_arts
Quelle: https://www.latamarte.com/en/artists/0675/#!, Nro. 51
Discepolín-Componiendo – © Javier Zorrilla Berganza, alias JAVIER ELLAPIZLOCO
Link: www.facebook.com/javier.ellapizloco
Quelle: https://ellapizloco.blogspot.com/2013/09/enrique-santos-discepolo.html

Beide Illustrationen werden mit Genehmigung des Autors reproduziert.

Umschlag-Rückseite:
Szenografisches Mural von Omar Gasparini, *La Boca* – Ciudad A. de Buenos Aires
© Foto Lia Roxana Donadon

Druck und Bindung
UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2025: univers*i* – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

ISBN 978-3-96182-208-9
doi.org/10.25819/ubsi/10726

Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier

Dieser Band erscheint unter der
Creative Common Lizenz CC BY ND

| Inhalt

Danksagung 9

1 Einleitung 11

Teil I - Intermedialität und Rezeptionsprozesse der Ausdrucksformen Tango und Comic im Kontext des 20. Jahrhunderts: Politik – Medien – Kulturgeschichte 33

2 Ein historischer Rückblick auf den Tango am Rio de la Plata 33

2.1 Analytischer Rahmen: Begriffe – Methoden – Abgrenzungen 35

2.2 Ein hybride tansgenerische Gattung keimt in der *porteños* Hafenstadt 38

2.3 Tango Prostibulario – *lúbrico e indecente* 40

2.3.1 Der Auftakt 40
2.3.2 Die relevanten gesellschaftspolitischen Ereignisse im 19. Jahrhundert 41
2.3.3 Urbaner Wandel in der Hauptstadt 45
2.3.4 Defizite des politischen Projektes 48
2.3.5 *Fauxpas* für den Tango? 51
2.3.6 Einflüsse auf das gesellschaftliche Leben 55
2.3.7 Diskurs der Identitätsbegrenzung: Nationalismus versus Kosmopolitismus 56

2.4 Tango Canción – *la letra argumental* 61

2.4.1 Entstehung des Tangolieds: ein poetisches Schicksal 61

2.4.2 Neuheit und Relevanz der neuen diskursiven Ausdrucksform für die Gesellschaft 62
Ein Meilenstein der Geschichte: Contursis Tango „Mi noche triste“ 62
Erneuerung in dem kommunikativen Modus 66
2.4.3 Soziopolitische Konstellationen beeinflussen die Entfaltung 67
Kam die Legitimation aus París? 67
Dominanz der sozialen Oberklasse und politische Widerstand der *orilleros* 68
Anpassung der ursprünglichen Tango-Stil: Texte und *orquestas típicas* 70
Der Übergang vom Empirischen zum Kanonischen Tango 72
2.4.4 Ethos und Pathos der *porteños* in den Versen des *tango canción* 77

2.4.5 Die Poeten – Reservoir eines philosophischen und metasprachlichen Grunddiskurses 81
Celedonio Flores: *Narrador del pulso ciudadano* 81
Cátulo Castillo: *La búsqueda metafísica* 87
Homero Expósito: *La versificación idiomática cultivada* 89
Homero Manzi: *Poeta de los barrios porteños* 91

2.5 Tango Vanguardia – *la mutación violenta* 94

2.5.1 Erneuerung, Raffination oder Fortschritt? 94
2.5.2 Der Erneuerer – Avantgardistische Transformationen in der Tango-Tradition 96

3 Ein historischer Rückblick auf den Comic am Rio de la Plata 103

3.1 Analytischer Rahmen: Konzepte – Verfahren – Abgrenzungen 104

3.2 *Periodismo iconográfico*: Politischer Humor und Karikatur in der Presse 107

3.2.1 Satirische Blätter aus dem 19. Jahrhunderts 108
El Mosquito (1863-1893) 108
Don Quijote (1884-1903) 114

3.2.2 Die Jahrhundertwende: *Caras y Caretas* (1898-1939 / 2005-Heute) 121

3.2.3 Humoristische Zeitschriften des 20. Jahrhunderts 129
PBT (1904-1918 / 1950-1955) 129
Fray Mocho (1912-1929) 133
Cascabel (1941-1947) 135
Rico Tipo (1944-1972) 140
Tía Vicenta (1957-1966) 141

3.3 *Historietas argentinas*: Widerstand – Humor – Sozialpolitik 148

3.3.1 Der tugendhafte und beständigste fiktive Held Argentiniens: *Patoruzú* (1931-1940) 150
3.3.2 Der ewige Wanderer zwischen den Dimensionen: *El Eternauta* (1957-1976) 156
3.3.3 Die *contestataria* und zornige Heldin: *Mafalda* (1964-1973) 168

Teil II – Lyrische und grafisch-literarische Kulturpoetik aus Discepolíns Tangos und Quinos Zeichnungen während der *década infame* und der *década rebelde*: Kulturpoetik – Medienästhetik – Gesellschaftskritik 171

4 Discepolíns Tangos: Eine intermediale Kulturpoetik 173

4.1 Der poetische Stil Discepolíns: „*El hombre que hace letras para los hombres*“ 173

4.2 Die *tanguidad* in Discepolíns Tangos: „*El grito que se levanta airado, desnudo*“ 181

4.3 Aus dem *universo discepoliano*: „*Una filosofía en moneditas*“ 186

4.4 Intermedialität in kulturellen Praktiken: *De los años locos a la década infame y la transición hacia el populismo* (1920 – 1951) 190

4.4.1 Die „protestierende“-Linie: *La crisis moral y el poeta testigo* 191
4.4.2 Die „grotesco“-Linie: *„percibo, como si fuera mío, el sufrimiento ajeno“* 221
4.4.3 Die „beschreibende“-Linie: *„De chiquilín te miraba de afuera“* 241
4.4.4 Das „Politisch-monologische“ Hörspiel**:** „*Mordisquito ¡a mí no me la vas a contar*!“ 248

4.5 Schlussfolgerungen 254

5 Quinos Zeichnungen: Eine intermediale Kulturpoetik 257

5.1 Quinos grafischer Humor: Eine neuartige Alternative für die 1960-70er Jahre 258
5.1.1 Medialer Rahmen: Rückblick auf Quinos Zeichnungen in diversen Publikationen 259
5.1.2 Mediale *cues***:** *Lo quinesco de la risa pensativa en sus páginas de humor* 274

5.2 Der *urbane* Humor in Quinos Zeichnungen: „*Un generador de momentos inolvidables*“ 282

5.3 Aus dem *universo quiniano*: „*La tecla que mueve muchas cosas*“ 296
5.3.1 *Una filosofía dibujada* 298
5.3.2 *Humor y contrautopía* 303

5.4 Intermedialität und kulturelle Praktiken: *De la década rebelde a los años violentos* 307
5.4.1 Politisierung von Quinos Zeichnungen 309
5.4.2 Quinos sozialpolitisches Engagement 322

5.5 Schlussfolgerungen 330

6 Transmedialität: Vergleich der Kulturpoetiken Discepolíns und Quinos im Zeitraum 1930-1975 **333**

6.1 Vorgehensweise und Kriterien für den komparatistischen Vergleich 335

6.2 Tango und Comic: Lyrischer und grafisch-literarischer Duktus im Vergleich 339

6.2.1 Diskursive Indikatoren für leitende soziokulturelle Themen 339

6.2.2 Zeitdokumente – Wandelprozesse – persönliche Stellungnahmen 355

6.2.3 Sedimente einer kulturellen Dynamik – Transformative Momente der Kommunikation – Prozess, Rolle / Funktion 375

Delectare (erfreuen / *ethos*) 377

Movere (bewegen / *pathos*) 384

Docere (belehren / *pragma*) 397

6.2.4 Distinktive Merkmale und soziokulturelle Codes der Periode (1930-1975) 404

6.3 Schlussfolgerungen 418

7 „*Bumerang*"-Discepolín und „*Maestro*"-Quino: Ein Fazit **423**

7.1 Vom Tango-Dichter zum *Bumerang*-Discepolín 424

7.2 Vom grafischen Zeichner zum *Maestro*-Quino 437

7.3 Resümee 448

| Anhang **451**

Analysierte Werke 451

Internetquellen 452

Literaturverzeichnis 452

| Danksagung

Die ursprüngliche Idee, die beiden international anerkannten argentinischen kulturellen und populären Ausdrucksformen Tango und Comic aus der Perspektive relevanter historischer und gesellschaftspolitischer Prozesse des 20. Jahrhunderts zu vergleichen, kristallisierte sich in einer kulturwissenschaftlichen Dissertation heraus. Diese wurde im Dezember 2024 von der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen angenommen.

Mein besonderer Dank gebührt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Daniel Stein (Universität Siegen), der mir seit dem ersten Entwurf meines Forschungsprojekts als Mentor zur Seite stand. Durch seine konstruktive Kritik und seine unermüdliche Unterstützung in Form von wegweisenden Ratschlägen ist das Projekt gereift. Ebenso danke ich Prof. Dr. Christian von Tschilschke (Universität Münster) für seine fachliche Beratung und seine wertvolle Mitarbeit in der Doktorandenbetreuung. Darüber hinaus danke ich Prof. Dr. Yasmin Temelli und Prof. Dr. Jörg Döring (beide Universität Siegen), die als Prüfer in der Disputation wirkten. Durch fachliche und methodische Anregungen auf unterschiedlichen Etappen sind wichtige Anteile zur Entwicklung der Arbeit beigetragen worden. Ich möchte Ihnen allen meinen Dank aussprechen, denn Sie haben mich mit Ihrer Expertise bereichert und meinen Horizont erweitert.

Asimismo, deseo expresar mi más sincero agradecimiento al Prof. Dr. Oscar Conde (Universidad Pedagógica Nacional) y al Prof. Dr. Daniel H. Dei (Universidad Nacional de Lanús), quienes orientaron mi travesía por lo que los antiguos mapas medievales denominaban *terra incógnita* e impulsaron la oportunidad de formar parte de una distinguida comunidad científica comprometida con el legado de nuestros ilustres poetas del tango. Asimismo, y resultando esencial para completar este estudio, quiero destacar la invaluable contribución de los investigadores de la literatura dibujada y de la historia argentina. Por estos motivos, mi agradecimiento se extiende a todos y cada uno de los profesionales que compartieron generosamente sus conocimientos y participaron directa o indirectamente a través de sus perspicaces consejos en el proceso de investigación. Su contribución ha sido incalculable y ha enriquecido significativamente este trabajo de tesis.

Nicht zuletzt möchte ich die wertvolle Kooperation der folgenden Institutionen hervorheben: SADAIC, AGN, Archivo de la Historieta, Biblioteca Nacional Mariano Moreno und Biblioteca del Congreso de la Nación. Ziel war es, mir vor Ort Zugang zu historischen Dokumenten zu gewähren. Mein Dank gilt auch den Korrekturlesern dieser Arbeit, die meinen Schreib- und Denkstil zu einem optimalen Text verfeinert haben. Hildegard Heggen danke ich für die mühevolle Übersetzung der Tangotexte. Julieta Colombo und den „Sucesores de Quino“ bin ich für die Erlaubnis, Quinos Zeichnungen abzudrucken, zu Dank verpflichtet. Ich danke auch Franco Damiano (Aruki) und Javier Zorrilla Berganza (ElLápizloco) für die Zugeständnisse, seine Karikaturen zu reproduzieren. Kordula Lindner-Jarchow (Univer*si*-Verlag) danke ich für ihre Unterstützung bei der Drucklegung dieser Publikation.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie: meinen Eltern Giovanni und Betty, die uns Kindern mit ihrem Beispiel den Sinn für Arbeit und Ausdauer, Durchhaltevermögen und Zielstrebigkeit vermittelt haben. Mein größter Dank gilt meinem Mann Freddy, der vom ersten Tag an mit entscheidenden Kommentaren bei der Konzeption *batió la posta* und mir den fürsorglichen Impuls zur Verwirklichung dieses Projekts gegeben hat. Ihnen widme ich diese Veröffentlichung.

Leverkusen, im Juni 2025
Lia Roxana Donadon

Yo he tenido el coraje de expresar en alta voz los que otros piensan en silencio.
(Discepolín, Archivo *El Laborista*)

Sucede que estas obras [– *los ‚tangos malditos'* –] *cometen la osadía*
de incursionar en lo social, de ligarse a las expresiones populares y, por lo tanto,
transitan los caminos peligrosos del compromiso y la denuncia.
(N. Galasso Prólogo, Horvath 2006: 13)

Sé que he puesto el dedito en una tecla que mueve muchas cosas.
(Quino, *EFE* Interview 2016)

Siempre sus historias tienen otra vuelta de tuerca, otro paso más allá,
otro nivel de reflexión, que las hacen más elaboradas,
más redondas y más profundas.
(R. Fontanarrosa 2004, Catálogo *Quino 50 Años*)

1 Einleitung

Während eines Rundgangs durch *La Boca*[1] im März 2018 habe ich ein Wandgemälde (Abb. 1.1) fotografiert, das aus einer reizvollen Perspektive in Form einer Bildergeschichte verschiedene Alltagsszenen dieses Stadtteils von Buenos Aires darstellt. Es treten populäre Figuren des Tangos auf, wie Anibal Troilo (*Pichuco*) mit einem *bandoneón* und Carlos Gardel (*el zorzal*) mit einer Gitarre (auf dem Balkon); die *milonguitas*[2] warten auf dem Balkon oder unterhalten sich auf der Straße mit dem *cafishio*[3] (stehend); zu sehen sind außerdem der weltberühmte Fußballspieler Diego Armando Maradona (*el diez*) mit Ball, der seine Karriere beim Verein *Boca Juniors* begann; bildende Künstler wie Benito Quinquela Martín (ganz rechts); lokale Arbeitskräfte wie Pizzabäcker, Feuerwehrleute, Rettungssanitäter; repräsentative Orte des volkstümlichen Brauchtums wie Kantinen, Balkone; Karnevalsumzüge mit charakteristischen Kostümen sowie die typischen Blechkonstruktionen, die an die *conventillos*[4] erinnern.

Im Zuge einer Bildanalyse habe ich diverse Bedeutungsträger identifiziert, darunter Figuren, Mythen und Legenden wie *el diez*, *el zorzal*, *el cafishio*, *el conventillo*, *la milonguita*, *la murga*[5] und *el bandoneón*. Diese stellen künstlerische Artefakte[6] dar und sind Teil der argentinischen Kulturgeschichte. Die Funktion dieser Wandmalerei besteht darin, dem Betrachter die beabsichtigte Zirkulation von Bedeutungen zu veranschaulichen. Der Künstler Omar Gasparini (Keramiker, Bildhauer und Illustrator) erklärte in einem Interview mit Tamir Lotan für *Canal (á)#Cultura*, welche Bedeutungen er damit vermitteln wollte: „[S]iempre me interesó la expresión urbana, la presencia cercana a la gente […] y en la calle lo ven doña Cata y don Filipo, como cualquier otro. […] Lo que fundamentalmente trato de llegar a fondo es de trasmitir la identidad […] en este caso de mi barrio, de *la Boca* […] de la cosa cotidiana. […] Yo incorporo mucho el humor en todo lo que tiene que ver con la plástica“[7] (*ArtAca*, 0:53 – 3:24).[8] Für Gasparini ist die mit Gemälden und skulpturalen Elementen gestaltete Wand im *Parque Lezama* – der erste Punkt des Touristenrundgangs von *La Boca*, der 1998 von der

[1] *La Boca* – Ein Viertel am Hafen von Buenos Aires.
[2] *Milonguitas* – „Mujer del *cabaret*, *copera*“ (Conde 2019: 221). Die als solche bezeichnete „Tangofrau“ war in der Regel auch käuflich. Die deutschen Übersetzungen spanischsprachiger Texte, sofern nicht anders gekennzeichnet, wurden von mir angefertigt.
[3] *Cafishio* – „Promeneta. Rufián, canfinflero“ (Conde 2019: 79). Aus dem Genuesischen *stocchefisce* oder Italienischen *stoccofisso*. Gigolo, Zuhälter.
[4] *Conventillo* – „Casa de inquilinato de muchas habitaciones, en las cuales […] viven hacinadas familias enteras“ (Conde 2019: 112). Wohnbaracken, in denen einige der angekommenen Immigranten untergebracht waren.
[5] *Murga* – „Comparsa“ (Conde 2019: 227). Karnevalstruppe.
[6] Hier liegt Roland Posners (2003: 47-51) Konzept vom Artefakt als „Ergebnis absichtlichen Verhaltens“, das „aus der materialen Kultur einer Gesellschaft […] (‚d.h. ihrer Zivilisation') erkennbar ist“, zugrunde.
[7] „Ich interessiere mich seit langem für den urbanen Ausdruck und seine Präsenz in der Nähe der Menschen […], insbesondere auf der Straße sehen ihn Doña Cata und Don Filipo, sowie jeder andere […] Mein Forschungsinteresse liegt grundsätzlich in der Vermittlung der Identität des Viertels *La Boca*, in Bezug auf die Menschen, die im täglichen Leben agieren. […] Ich bringe viel Humor in alles ein, was mit bildender Kunst zu tun hat“.
[8] Für das komplette Interview siehe Link unter Gasparini 2007.

Tourismusabteilung des GCBA[9] ins Leben gerufen wurde – ein Denkmal. Errichtet wurde es, um sicherzustellen, dass die Geschichte dieses Viertels nicht in Vergessenheit gerät, nämlich „la vida en los conventillos, los viejos tiempos de los inmigrantes, los *tangueros*“.[10] Tatsächlich überschritt Gasparini auf vielfältige innovative Weise die Grenzen seines künstlerischen Mediums und schuf ein ikonisches Erbe für die argentinische Gesellschaft, indem er die Details einzelner Bilder sowie deren Einbettung in die *escenario arrabalero* (vorstädtische Szenerie) untersuchte. Aus wissenschaftlicher Perspektive wird dieses Kunstwerk als kulturelles Artefakt betrachtet, das eine „symbolische Ausdrucksform[] eines je spezifischen Selbst- und Weltverständnisses“ (Dickhaut 2005: 203) darstellt. Laut Gasparini erstreckt sich diese Wandmalerei über das gesamte Spektrum der künstlerischen Darbietungen dieses Viertels und spiegelt die Identität der *los boqueños*[11] wider.

Aus den vorliegenden Erklärungen leite ich zwei zentrale Verfahren ab, die in der künstlerischen Praxis Anwendung finden: Erstens die Veranschaulichung des spezifischen Selbstbildes eines kulturellen Umfelds – in diesem Fall des urbanen und alltäglichen Lebens eines Stadtviertels (*La Boca*) – durch die humorvolle Gestaltung. Zweitens trägt die Verbreitung populärer Werke und Kulturgüter zur Kulturgeschichte Argentiniens sowie zu den historischen Entwicklungen des Viertels bei, indem sie auf eine Ebene geschichtlicher Ereignisse und unterschiedlicher Gegenstände als Erinnerungskultur für ein breites Publikum aufmerksam macht. Somit kann dieses szenografische Wandbild – wie es Gabriele Rippl (2014: 139) auch für das Theater und die Performance Art verdeutlicht – als Beispiel „für die intermediale Experimentierfreudigkeit“ in der Gegenwartskultur und Geschichtsschreibung betrachtet werden. Auf diese Weise funktioniert (inter)mediale Kommunikation als historisch-kulturelles Gedächtnis individueller Erinnerung und sozialer Interaktion in Gruppen unter Berücksichtigung der Identität des Viertels, wie Gasparini erläutert hat (vgl. ebd.). Es handelt sich um Annahmen, Werte und Überzeugungen, die von dieser Gesellschaft geteilt werden und gleichzeitig ihr Denken, Handeln und ihre Kommunikation beeinflussen. Sie bilden einen Rahmen, der die Wahrnehmung und Interpretation von Ereignissen und Phänomenen dieser Kultur bestimmt. Mit Erll (2017: 186) gesprochen haben sie „eine prospektive und retrospektive Dimension, denn sie präformieren bereits die Erfahrung und sie leiten den erinnernden Abruf in bestimmte Bahnen“. Solche symbolhaften Darstellungen „drücken das jeweilige Leben aus und prägen es zugleich“ (Geertz 2015: 55). Das Wandgemälde Gasparinis ist ein Beispiel dafür.[12]

[9] Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
[10] „das Leben in den *conventillos*, die alten Zeiten, die Tangosänger“.
[11] Bewohner des Viertels *La Boca*.
[12] Weitere Informationen siehe Link u. Omar Gasparini 2012: „Omar Gasparini recreates historic mural“ sowie Gasparini (o. J.) Mural escenográfico und Blog. Zu historischen, fotografischen und motivischen Details dieser szenografischen Wandmalerei siehe Gasparini 2007.

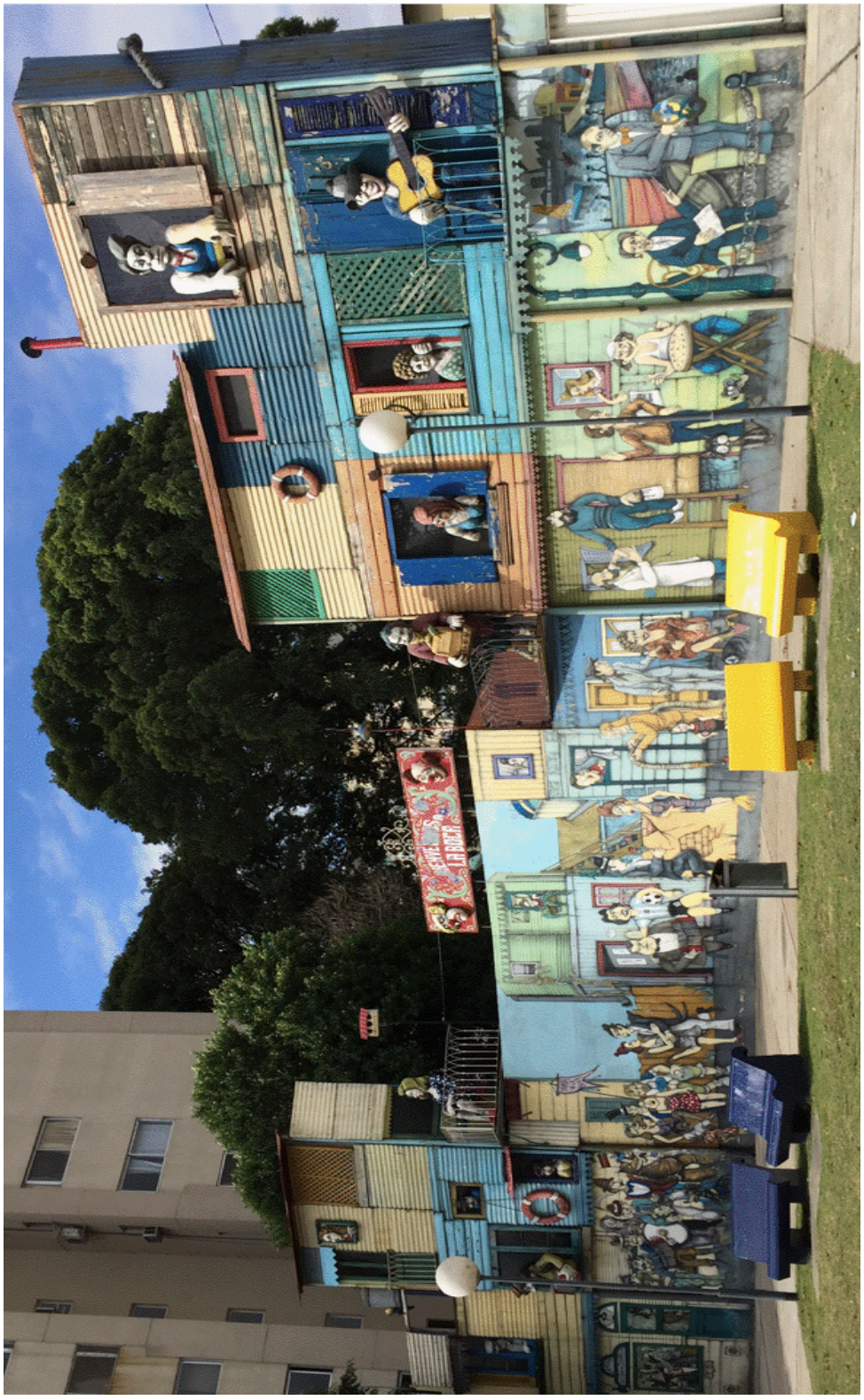


Abb. 1.1: Szenografisches Wandbild von Omar Gasparini an der esq. Paseo Colón und Martín García, gegenüber vom Parque Lezama – *La Boca*-Viertel (Quelle: eigene Fotografie, Aufnahme vom 18.03.2018)

In ihrer Einleitung zur Ringvorlesung „Transkulturalität / Interkulturalität: Konzepte, Methoden, Anwendungen“ (2014) machen Jürgen Joachimsthaler und Martina Engelbrecht eine aufschlussreiche Beobachtung: „Kulturelle Vielfalt ist gesellschaftliche Wirklichkeit – und war es genau besehen schon immer“. In der Tat kennzeichnet diese Erkenntnis seit jeher das kulturelle Erbe Argentiniens. Zu seiner Vielfalt gehören populäre Ausdrucksformen wie der Tango und der Comic. Sie sind aktiver Teil kultureller Erinnerungsprozesse. Diese verankern sowohl das kollektive Wissen als auch die kulturellen Erfahrungen der Gesellschaft und sind zum Teil Gegenstand künstlerischer Visualisierung, wie Gasparinis Wandmalerei zeigt.

Im Allgemeinen werden Sinnbilder als konventionalisierte bildliche Darstellung eines abstrakten Sachverhalts verwendet. Sie haben sowohl grafische als auch textuelle Prägungen und dienen als Metapher dazu, die Erschließung des lokalen Materials und der soziokulturellen Kontexte zu veranschaulichen. Dies geschieht in Comics, Romanen, Aufsätzen, Dichtungen sowie in musikalischen Darbietungen wie Tango, Folklore, Rock und Rap. Anhand dieser Merkmale, die als „materiale, soziale und mentale Dimension der Kultur“[13] gelten, wird – wie Barbara Schellhammer in ihrer Monografie „*Dichte Beschreibung*“ *in der Arktis*[14] für die Inuit-Kultur richtig erkennt – „das Geertz’sche Verständnis von Kultur als System[,] vor allem auch unter Bezugnahme des von Max Weber geprägten Bildes von Kultur als ein Gewebe, in das sich der Mensch selbst verstrickt“ (2015: 339), deutlich. Die Autorin erkennt auch, dass sich Menschen „[i]n der Verwendung gemeinsamer Symbole […] über Generationen hinweg ein relativ stabiles, komplexes Netz, auf dem sie Halt und Orientierung finden und von welchem aus sie ihre Welt erklären[,] [‚weben‘]“ (ebd.). Das Hauptinteresse des vorliegenden Buchs, das auf meiner 2024 an der Universität Siegen eingereichten und verteidigten Dissertation basiert, besteht darin, das gewebte Netz der argentinischen Kultur in seinen medienästhetischen und kulturellen Dimensionen – speziell Tango- und Comic-Ausdrucksformen – transmedial zu durchdringen. Insbesondere werden dabei die grundlegenden Standpunkte, Werte und Deutungen behandelt, die in Prozesse des bedeutenden gesellschaftspolitischen Wandels verstrickt sind und diese kulturellen Formen beeinflussen.

Tango zu erforschen bedeutet, sich einem für die Region *Rio de la Plata* charakteristischen, einzigartigen und zentralen Phänomen zu nähern, wie aus der Lektüre einschlägiger Literatur deutlich wird. Es ist wichtig, den Tango in seiner historisch-kulturellen Bedeutung zu verstehen. Heute ist der Tango als repräsentative Musik Argentiniens bekannt und hat seit seinen Anfängen die kulturelle Identität des *porteño*[15] besonders zum Ausdruck gebracht, indem er die urbane Realität der Hauptstadt in hybriden Formen der Poesie, Musik und des Tanzes multimedial widerspiegelt. Ende des 19. Jahrhunderts entstand der Tango in Buenos Aires in einem komplexen gesellschaftlichen Kontext. Die Stadt erlebte eine schnelle soziale Umgestaltung, und die Vorstadtsiedler lebten in den *conventillos*, einer Art von Wohnbaracken in

[13] Zur Unterscheidung von materialer, sozialer und mentaler Kultur siehe Posner (2003: 47-54): „Kulturen als Zeichensysteme: Gesellschaft, Zivilisation, Mentalität“. Diese drei Dimensionen fasst Erll (2017: 99f.) zusammen und erörtert sie im Sinne der Erinnerungskultur als Medien des kollektiven Gedächtnisses.

[14] Diese Monografie wird hier als konkretes Beispiel für Clifford Geertz’ Vorstellung von „Kultur als sinnstiftendem Bedeutungsgewebe“ zitiert. Denn Geertz trifft „mit seinem Kulturverständnis ‚eine Wahl‘ […], welche die lebensnotwendige Bedeutung von Kultur für den Menschen herausstellt“ (Schellhammer 2015: 9).

[15] *Porteño* – Anwohner des Hafens von Buenos Aires.

den *arrabales*[16]. Der Tango war ein künstlerisches Amalgam der Hoffnungen, Probleme und Sehnsüchte dieser Gemeinschaft, ausgedrückt in Musik und Tanz.[17] Ab 1917 vereinigte der *tango canción* die gesellschaftskritischen Texte des Tangos auf künstlerische Weise. In *Tango, mito y esencia* (1966) bezeichnet Tulio Carella diesen Ausdrucksstil des urbanen Lebens als *tanguidad*. Wenn die *tanguidad* zur argentinischen urbanen Kulturtrope und der Tango endgültig zum *Canción de Buenos Aires* – im Sinne der einleitenden Worte Ernesto Sábatos zu *El Tango* (Salas 2002: 11) – erhoben wird, und wenn betont wird, dass diese Ausdrucksform die Probleme der Einwohner der Hauptstadt musikalisch ausdrückt, dann ist offensichtlich, welch historische und kulturelle Bedeutung den Komponisten (Musikern und Textdichtern) zukommt.

Das (Trans)Genre[18] Tango kann sowohl in seiner multimedialen hybriden Entwicklung (Musik, Tanz und Poesie) als auch in seiner kulturhistorischen Bedeutung für die argentinische Gesellschaft durch eine kritische Betrachtung von zwei vielbeachteten Tango-Dokumentarfilmen[19] veranschaulicht werden. In diesen Filmen präsentieren einige Tangoautoren ihren privilegierten Einblick in die Komplexität des argentinischen sozialen Lebens dieser Zeit. Der argentinische Fernsehsender *Volver* strahlte zwischen 1995 und 1998 den ersten Teil der dokumentarischen Tango-Serie „*Volver Tango*" aus. Die Reihe, insgesamt aus zwei Teilen bestehend,[20] dokumentiert das Leben und Schaffen der großen Protagonisten des Tangos in all seinen Facetten: Gesang, Musik, Lyrik und Tanz. Jedes Kapitel enthält Zeugnisse von Tango-Persönlichkeiten und umfangreiches Archivmaterial in Form von Filmen, Schriftstücken, Tonaufnahmen und Fotografien. Dieses Material soll die spezifischen Merkmale des Tango-Genres veranschaulichen. Der erste Teil der Reihe wurde von Eduardo Berti inszeniert und liefert eine zentrale Untersuchung Gabriel Sorias[21]. Dieser beinhaltet historische Interviews mit Tangoforschern (u.a. Norberto Galasso, Osvaldo Pellettieri, Sergio Pujol) und Musikern (u.a. Mariano Mores, Atilio Stampone) sowie zuvor unveröffentlichte Berichte über bekannte Persönlichkeiten der Tango-Shows und Beiträge aus Sorias Diskographie-Sammlung. Der zweite Teil „Los capos del tango", inszeniert von Gabriel Soria, wurde für den Fernsehsender *Solo Tango* (jetzt *TangoCity*) produziert und zwischen 2000 und 2005

[16] *Arrabal* – Das generische Substantiv bezeichnet die Vororte von Buenos Aires.

[17] Gustavo Varela schreibt diesbezüglich in *Tango y Política* (2016: 59): „Los creadores de los primeros tangos no están al margen […] [de] lo mismo que se discute en la política local." („Die Schöpfer der ersten Tangos stehen nicht am Rande […] [von] derselben Sache, die in der Kommunalpolitik diskutiert wird.").

[18] Schulze (2016: 339) schreibt dazu: „Aufgrund seiner transmedialen Verfasstheit lässt sich der Tango geradezu exemplarisch als ‚Transgenre' im Sinne von Oscar Steimberg begreifen, d. h. als Genre bei dem ‚im Durchlaufen verschiedener Sprachen und Medien' zentrale Merkmale erhalten bleiben […], während andere Merkmale Veränderungen durchlaufen". Siehe Transgenre-Definition bei Steimberg 2013: 115: „géneros en cuya definición social se privilegian rasgos que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios" (Genres, deren soziale Definition Privilegien bietet, die über verschiedene Sprachen oder Medien hinweg stabil bleiben).

[19] Diese Dokumentarfilme haben vier „Martin Fierro"-Preise (derzeit bedeutendster argentinischer Rundfunkpreis) und „ATCV Awards" samt internationaler Anerkennung gewonnen.

[20] Die Liste der Reihe ist unter den folgenden Links abrufbar: Part 1: https://www.stafforini.com/tango/tango-documentaries-part-1-volver-tango/; Part 2: https://www.stafforini.com/tango/los-capos-del-tango/ (25.06.2024).

[21] Soria ist gegenwärtig Leiter der „Academina Nacional del Tango" in Buenos Aires, welche im Jahr 1990 durch das Dekret 1235 des Poder Ejecutivo Nacional von Horacio Ferrer mit dem Ziel gegründet wurde, das kulturelle Erbe des Tangos zu bewahren.

in 55 Episoden ausgestrahlt.[22] In separaten Kapiteln wird die Medialität des Tangos während der Blütezeit der kommerziellen Tonaufnahme, des Radios[23] und des Films illustriert. Der Erläuterung der Musikgeschichte des Genres wird eine gesonderte Darstellung der Entwicklung der *Orquestas típicas* zwischen 1895 und 1999 gewidmet. Des Weiteren schließen sich Berti und Soria einer etablierten Praxis der Tango-Historiographie an, um der kulturellen Größe des Tangos Rechnung zu tragen. Sie fokussieren die Biografien von Musikern und Dichtern (Francisco Canaro, Leopoldo Federico, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo) sowie Sängern (Carlos Gardel, Roberto Goyeneche, Tita Merello, Hugo del Carril, Julio Sosa und weitere Künstler) und transformieren sie dabei in beeindruckende Persönlichkeiten.

Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*)[24] sticht unter den dargestellten Persönlichkeiten durch einen produktiven Umgang mit verschiedenen Darstellungsformen wie Theater, Kino, Radio und Tango-Shows hervor. Er war als Schauspieler, Regisseur, Komponist und Dichter tätig. Der Historiker und Musikkritiker Sergio Pujol – Autor der einschlägigen Monografie *Discépolo una biografía argentina* (2017) – betont in dem Kurzfilm die drei Säulen, auf denen Discepolíns Werk aufgebaut ist. Einerseits basiert Discepolíns Werk auf seinen sozialen Erfahrungen, die er in Zusammenarbeit mit der Gruppe *Artistas del Pueblo*[25] von Guillermo Facio Hebequer (Bildhauer und Maler) und Benito Quinquela Martín (Maler), gesammelt hat. Diese Gruppe beschäftigte sich mit der künstlerischen Darstellung bescheidener sozialer Lebensweisen, indem sie in direkten Kontakt mit Menschen auf der Straße trat und deren reale Probleme untersuchte. Das Thema der Demütigung steht im Mittelpunkt von Discepolíns Tangos. Andererseits gibt es die Theaterwelt, die sich mit der Frustration von Einwanderern auseinandersetzte. Dies wurde von Discepolín deutlich wahrgenommen und insbesondere durch das *grotesco-criollo* dargestellt. So wurde diese Thematik durch die tragikomische Figur des Harlekins (unter anderem) verkörpert. Darüber hinaus war es die Welt der Cafés und Kabaretts in den Nächten von Buenos Aires, die ihm die Möglichkeit bot, mit Tangomusikern und dem Showgeschäft in Kontakt zu treten (vgl. „Los Capos del Tango" Enrique Santos Discépolo, 07:29-07:58). Pujol zufolge sind es der „ätzende Humor" und die symbolische Ausdrucksweise, die seine Kompositionen zu etwas Originellem und Einzigartigem machen. Dies wird in Kapitel 4 näher analysiert und diskutiert.

Discepolíns Karriere als vielseitiger Künstler, als Komponist, Bühnenautor und Regisseur, erstreckte sich über fast dreißig Jahre. Insgesamt schrieb er zwölf Theaterstücke, die

[22] In dieser Studie wird auf die Episode „*Vover Tango*-Enrique Santos Discépolo" referiert, S. Link u. Berti (1998).

[23] Siehe in *Vover Tango*: „La radio y el tango" (Link u. Berti 1999) sowie Matallana (2011) in *ReHiMe*.

[24] Künstlername. So wurde Enrique Santos Discépolo – speziell in seinem Freundeskreis – genannt, um ihn von seinem Bruder Armando Discépolo zu unterscheiden. Im Folgenden wird daher *Discepolín* und ggf. E.S.D. als Abkürzung verwendet.

[25] Künstlerische Gruppe mit volkstümlichen Überzeugungen. Die Gruppe erhielt im Laufe ihrer Geschichte verschiedene Namen, darunter *La escuela de Barracas* (1914), weil sich das Atelier in diesem Stadtteil befand; *Grupo de los Cinco* (1919), nachdem Palazzo verstorben war; und schließlich nannten sie sich 1920 in Parque Patricios *Artistas del Pueblo* um, da für sie galt: „[I]nterpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta inspiración" („Das Interpretieren des Gewissens des Volkes war immer unsere höchste Inspiration"). Sie assoziierten sich mit der *Grupo de Boedo* und dem *Claridad Editorial*. Später schlossen sich Quinquela Martin (Maler) und Juan de Dios Filiberto (Tango-Komponist) der Gruppe an. Für weitere Informationen s. Miguel A. Muñoz 2008.

allesamt große Anerkennung erfuhren, darunter *Mis canciones* (1932), *Wunder Bar* (1933), *Winter Garden* (1933) und *Blum* (1949).[26] Ab 1937 war er auch in der florierenden nationalen Filmindustrie tätig, der damals eine vielversprechende Zukunft prophezeit wurde. Das Kino nahm in gewisser Weise den Platz des Theaters in den Vorlieben der Argentinier ein, wie Pujol (2017: 263) feststellt. Zum einen fand Discepolín nach seiner Europareise im Jahr 1936 einen neuen Impuls für sein kreatives Schaffen, zum anderen sah er in diesem attraktiven Medium eine Möglichkeit, einige seiner Tangos uraufzuführen (vgl. Galasso 1973: 133-143; Pujol 2017: 263-274). Beispiele für seine Filme sind: *Melodías porteñas* (1937), *Cuatro corazones* (1939), *Caprichosa y millonaria* (1940), *Fantasmas de Buenos Aires* (1942), *Yo no elegí mi vida* (1949), *Cándida, la mujer del año* (1943) und *El hincha* (1951). Doch trotz der Vielfalt seiner künstlerischen Arbeit blieb der Autor den Argentiniern mit klassischen Kompositionen wie „Qué vachaché" (1926), „Esta noche me emborracho" (1928), „Yira Yira" (1929), „Qué sapa señor" (1931) und „Cambalache" (1935) vor allem als Tango-Dichter in Erinnerung. Auf Grundlage umfangreicher Recherchen lässt sich feststellen, dass seine Gedichte zu den bedeutendsten Werken in der Geschichte des argentinischen Tangos zählen. Sie sind als „kleine Theaterbühnen mit populären Charakteren und Stimmen, die später in Sainetes zu hören waren" (vgl. Pujol in „*Volver Tango* – E.S.D."[27], 7:20-7:29), dokumentiert. Er war bekannt dafür, sein künstlerisches Talent der Tango-Dramaturgie zu widmen. Deshalb sagt man, dass „seine Tangos dreiminütige Monologe sind" (vgl. ebd.: 6:58-7:19), die „kleine Dramen zu einem Lied […] synthetisieren" (vgl. Galasso, ebd.: 9:29-9:45). Seine Melodien sind als „die Unterstützung seiner phänomenalen Texte" (vgl. ebd.: 4:11-4:36; 5:02-5:10) zu verstehen. Durch die Verwendung von *Lunfardo*[28] in Tangotexten gewannen neue soziale Phänomene wie *cafishio*, *milonguita*, *bulín* und *cabaret* an Bedeutung. Diese Veränderungen zeichnen die Zeit des kulturellen Wandels in der Hauptstadt aus. Discepolín befürwortete das Argot, weil seiner Meinung nach galt: „tiene aciertos de fonética estupendos [y] […] [s]u vocablo es siempre más gráfico que el que sustituye"[29] (*La Época* – Julio 1929 zit. n. Galasso 1986: 25). Kapitel 4 erläutert diese Eigenschaften anhand von Beispielen seiner Tangotexte.

In den 1930er und 1940er Jahren, die als seine erfolgreichste Karriere-Phase betrachtet werden, spielte er eine umstrittene Rolle. Er trat als nachdenklich-philosophischer Texter in Tangos, Theaterstücken und Filmen auf und erfreute sich dabei großer Beliebtheit beim Publikum, wie der Verkauf von Tonträgern sowie die Besucherzahlen in den Kinos und Theatern bestätigen. Zugleich fungierte er als autobiografischer Geschichtenerzähler, der in Zeitungen (*La Nación*, *La Época*) sowie Radiosendern (*Radio Belgrano*) Interviews gab. Als Mitglied der SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) kämpfte er für das Urheberrecht und gegen die politische Zensierung einiger Tangos, was ihm Anerkennung von seinen Weggefährten einbrachte. Er wirkte als Radiosprecher für den Wahlkampf des Partido Justicialista von Juan Domingo Perón im Jahr 1951 als „Mordisquito"-Figur[30]. Diese Entscheidung

[26] Einige dieser Werke wurden von E.S.D. als musikalische Komödie adaptiert. Ein Beispiel hierfür ist die Adaption des Herzog-Farkas-Stücks (*Wunder Bar*) sowie die Adaption des Stücks von Walters und Callahan durch Richard Hickens (*Winter Garden*) (vgl. Pujol 2017: 400).
[27] Siehe Link u. Berti 1998.
[28] Argot aus Buenos Aires. Für ergänzende Informationen siehe Link Academia Porteña del Lunfardo.
[29] „Er hat wunderbare phonetische Hits [und] […] [sein] Wort ist immer anschaulicher als das, das es ersetzt".
[30] Diese Figur Discepolíns wird in Kapitel 4 und 6 analysiert.

wurde von einigen als politisches Signal missverstanden und stellte somit seinen Ruf und seine Reputation in Frage (vgl. 4.4.4).

Discepolíns populäres Image und seine historische Bedeutung gehen über seine Rolle als Tango-Lyriker hinaus. Pujol zufolge hat der Dichter Discepolín bis heute Einfluss auf die argentinische Erinnerungskultur (s. Kap. 7.1). Seine Tangotexte, die sich mit der Gesellschaft von Buenos Aires auseinandersetzen, sind aufgrund ihrer Relevanz und Aktualität bemerkenswert (vgl. Primer Congreso de Lunfardo 2021, 4:51-5:06). Diese Eigentümlichkeit wurde 1930 von Carlos Gardel mit einer gemeinsamen Aufnahme in einem von Eduardo Morera gedrehten *corto cinematográfico* (Vorläufer der Video-Clips) gewürdigt. In diesem Film wurde der Tango „Yira… Yira" präsentiert.[31] Gemäß Pujol war Discepolín ein Mann mit großer sozialer Sensibilität, der stark von der gesellschaftlichen Debatte berührt wurde. In einem Essay mit dem Titel „Enrique Santos Discépolo, el arlequín triste que sigue mordiendo"[32], diskutiert Mariano Oropeza[33] die Werke dieses von mir so genannten *universo discepoliano*[34] und erklärt metaphorisch: „Discépolo enlaza olímpicamente las luces y sombras como nadie"[35]. Oropeza geht so weit, Discepolín als „uno de nuestros grandes maestros morales argentinos, a la par de Roberto Arlt y Raúl Scalabrini Ortiz"[36] zu definieren, sowie als denjenigen, der seinerzeit den anklagenden Finger der Gesellschaftskritik erhob. Dieses eigenartige *universo discepoliano* stellt ein faszinierendes Studienobjekt dar, um das Leben des Musikers auf dem Höhepunkt seiner Karriere – die sich im goldenen Zeitalter des Tangos und während des Aufstiegs der Massenmedien entfaltete – durch die Analyse von repräsentativen Tangowerken, Interviews sowie unveröffentlichten Schriften zu beleuchten. Daher argumentiere ich in diesem Buch, dass sich die Hinwendung zu Discepolíns Tangos in musikalischen und visuellen Medien (Tonaufnahmen, Radiobeiträge, Filme, Theaterstücke) und insbesondere zu seinen autobiografischen Schriften in verschiedenen Genres (Essays, längere Erzählungen, Feuilletons, Interviews, Radiomonologe) als lohnend erweist. Diese Insider-Perspektive erweitert den Aspekt seines sozialen Engagements und ermöglicht einen umfassenden intermedialen Einblick in sein öffentliches Image (= sein Universum).

Der argentinische Humor – die zweite zentrale Thematik meiner Arbeit – wird nicht nur in verschiedenen medialen Darstellungen wie TV-Sketchen, Witzen und Parodien von Personen des öffentlichen Lebens ausgedrückt. Er manifestiert sich auch konsequent und nachhaltig in klassischen Literaturgenres sowie in ihren grafischen Formen wie Karikaturen, Comicstrips und Graphic Novels.[37] Seit dem 19. Jahrhundert (bis heute) haben diese grafischen Ausdrucksformen eine lange Tradition in argentinischen Publikationen, Zeitungen, Zeitschriften und Fanzines. Sie werden in der Populärkultur[38] als anregende Form von

[31] Eine Analyse dieses *corto cinematográfico* und des Tangos „Yira… Yira" erfolgt in Kapitel 4.4.1.
[32] Die Verwendung des Verbs *morder* (beißen) bezieht sich auf eine von Discepolín geschaffene Figur namens „Mordisquito", die er als figurativer Gesprächspartner für einen Radiomonolog verwendete. Siehe Kapitel 4.4.4.
[33] Siehe Link in Oropeza 2022.
[34] Hier wird speziell auf das poetische Universum referiert, insbesondere auf Impulse und Äußerungen, die die Kulturpoetik sowie die kulturellen Praktiken des vielseitigen Künstlers Discepolín formten, und die er in seinen autobiografischen Schriften erörterte. Es wird detailliert in Kapitel 4 und 6 untersucht.
[35] „Discépolo verknüpft meisterhaft Licht und Schatten wie niemand sonst.".
[36] „einen unserer großen argentinischen Morallehrer, zusammen mit Roberto Arlt und Raúl Scalabrini Ortiz".
[37] Für Beispiele und Interviews zu diesem Thema siehe Daniel Gigenas 2015.
[38] In Bezug auf die verschiedenen skizzierten Ansätze zur Definition der Populärkultur von Storey (vgl. 2017: 24-35) vertrete ich die Auffassung, dass Populärkultur als ein Kampfplatz zwischen dem „Widerstand"

Gesellschaftskritik, Anprangerung und Verhöhnung von Konventionen wahrgenommen. In ihrer Einleitung zu „Humor, magia y política en el Diario Ilustrado: el caso de Chu Man-Fú (1938-1950)“ (2014) erläutern Jorge Rojas Flores und Mauricio García Castro die Fähigkeit von Comics als Exponenten der Massenkultur, sowohl explizite Propaganda als auch bloße Unterhaltung für ein diverses Publikum mit unterschiedlicher sozialer Herkunft zu liefern. Sie erklären etwas Grundlegendes für dieses Buch: „[L]os contenidos condensan las tensiones, contradicciones, creencias y prejuicios de una época. De ahí que la incorporación de los cómics al estudio del siglo XX ofrezca una peculiar forma de acercarse a la cultura de una sociedad“[39] (Rojas F. / García C. 2014: 219). Sofern Comics an soziokulturelle Ereignisse anknüpfen, charakteristische Merkmale einer Epoche kritisch reflektieren und diese dem Publikum offenbaren, ist die historische und kulturelle Bedeutung ihrer Akteure (Zeichner und Texter) erkennbar.

Die Entwicklung des Comics in Argentinien wird in einer Reihe von Dokumentarfilmen als kultureller Rückblick dargestellt.[40] Sie wurde vom argentinischen TV-Sender *Encuentro* im Fernsehunterrichtszyklus „*Continuará* ...“ von 2010 bis 2015 ausgestrahlt. Jeder der fünf Teile besteht aus 13 ca. 30-minütigen Episoden. Die Produktion erfolgte durch die Firma „Nativa content“ unter der Leitung von Juan Sasturain (Schriftsteller, Journalist und Comic-Texter). Dabei geht er speziell auf die *historietas* wie *El Eternauta*, *Mafalda*, *Patoruzú*, *El Cabo Savino* oder *Clemente* ein. Juan Sasturain erzählt darin die Geschichte des Comics und dessen Genres sowie die seiner Figuren und Autoren, „eine Geschichte, die am Anfang dieses Kunstzweigs beginnt und bis heute andauert“, wie es in der Einleitung heißt. Der zweite Zyklus „¡*PLOP*! *Caéte de risa II* / *Caricaturas*“ wurde von 2015 bis 2016 ausgestrahlt und besteht aus zwei Teilen mit je 13 Episoden von etwa 30 Minuten Laufzeit. In dieser Reihe befassen sich Juan Sasturain und Eduardo Maicas (1951-2018) mit der Geschichte des in Argentinien gezeichneten und publizierten Humors in den Medien (u.a. in den Zeitungen *El Mosquito* und *Don Quijote*), und mit seinen Autoren (Ferré, Oski, Quino, Caloi, Landrú, Mordillo, u.v.a.) sowie den Figuren, die die Entwicklung des Genres seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beeinflusst haben. Beide TV-Zyklen belegen, dass der Comic „ein konstitutiver Bestandteil der argentinischen Kunst- und Kulturgeschichte ist“, wie in der Einleitung zur Reihe bestätigt wird.[41]

Joaquin Salvador Lavado (*Quino*) – gebürtig in Mendoza – erregte 1954 die Aufmerksamkeit der Publizisten der Hauptstadt. Er bereicherte den argentinischen Humor um einen „stummen, minimalistischen, synthetischen und klaren“ (¡*Plop*! *Caéte de risa* / Quino, 3:22-

untergeordneter Gruppen und den Mächten der „Vereinnahmung“, die im Interesse der dominanten Gruppen arbeiten, zu betrachten ist (ebd.: 31). Die Definition fußt auf den politischen Analysen des italienischen Marxisten Antonio Gramsci, insbesondere auf seiner Entwicklung des Hegemoniekonzepts (vgl. ebd.).

[39] „Ihre Inhalte fassen die Spannungen, Widersprüche, Überzeugungen und Vorurteile einer Epoche prägnant zusammen. Daher bietet die Einbeziehung von Comics in die Erforschung des 20. Jahrhunderts eine besondere Herangehensweise an die Kultur einer Gesellschaft“.

[40] Meine Untersuchung stützt sich auf historische Recherchen von O. De Majo (1996), überarbeitet von N. Giunta (2000), die in Netz verfügbar sind. In der Forschungsliteratur finden sich zudem weitere Werke, die sich mit der *Historia de la historieta y del humor gráfico argentino* befassen: Carlos Trillo/ Guillermo Saccomanno 1980, C. Trillo/Alberto Brócoli 1971, Jorge Rivera 1985 und 1992 sowie Judith Gociol/ Diego Rosemberg 2000.

[41] Zu dem kreativen Prozess im Comic siehe auch das Interview von Mariana Perel 2017 für *Clarin* an E. Maicas.

3:31, s. Link u. Sastuarin 2015)[42] Stil, der in Comic-Magazinen selten war. Der Einfluss französischer Karikaturisten des stummen Humors, wie Chaval und Bos, ist in Quinos Zeichnungen spürbar, wie der Karikaturist Crist in dem genannten Dokumentarfilm erklärt. Dieser „schlichte und universelle" Humor fand sich erstmals versammelt in dem Buch *Mundo Quino* (1963) (vgl. ebd., 2:25-6:41). Quinos künstlerische Karriere begann im Jahr 1954 in der Wochenzeitung für allgemeine und politische Informationen *Esto Es* und setzte sich in anderen Zeitschriften wie *Avivato*, *Popurri*, *Qué*, *Rico Tipo*, *Tía Vicenta*, *Primera Plana* und *Mengano* fort. Innerhalb kürzester Zeit erlangte er Bekanntheit als renommierter Künstler auf seinem Gebiet; 1955 erschien in der Fachzeitschrift *Dibujantes* ein Artikel über ihn mit dem Titel „La figura que surge" (siehe Kap. 5.1.1). Obwohl Quinos Person durch den Comicstrip *Mafalda* (veröffentlicht zwischen 1964 und 1973) weltweit bekannt wurde, umfasst sein professionelles Schaffen einen Zeitraum von 60 Jahren.[43]

Abgesehen von seiner Fähigkeit im Umgang mit einer Logik des Absurden – welche laut Crist „nur von großen Künstlern und Kindern beherrscht wird" (vgl. ebd. 6:49 - 8:51) – und seines stummen minimalistischen Humors, motiviert sich die Auswahl dieses Künstlers und seines Werkes für meine Studie auch noch aus anderen Gründen. Ein Aspekt, der in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist, ist seine Verehrung und Anerkennung als Zeichner, die bis heute in den alltäglichen Debatten präsent ist (s. Kap. 7.2). Ein weiterer, komplementärer Ansatz ist die philosophische Tiefe, mit der der Autor die gemeinsamen Probleme der Menschen in den für Argentinien kritischen Epochen der Geschichte behandelt und ästhetisch reflektiert. Daher wird in der vorliegenden Studie davon ausgegangen, dass eine Fokussierung auf Quinos Zeichnungen sowie auf Medienbeiträge mit autobiografischen Bezügen (Interviews im Radio, in Zeitungen, Zeitschriften; Beiträge auf der Quino-Homepage sowie in den sozialen Medien usw.) eine vertiefte und differenzierte Interpretation seiner Zeichnungen fördert. Die Analyse von Quinos Botschaften erfolgt demzufolge unter Einbeziehung von Interaktionen zwischen Autor und Leser in verschiedenen Medien, die diese Ansichten präsentieren. Dies gewährt einen Einblick in das von mir genannte *universo quiniano*[44]. Diese Perspektive integriert nicht nur die Medien, sondern dehnt damit auch den Bezugsrahmen des Œuvres, einschließlich dessen Rezeption sowie kultureller und gesellschaftlicher Resonanzen. Im Folgenden wird auf diesen Aspekt detaillierter eingegangen, um die bisherige Forschung zu erweitern.

Beide medienästhetische Formen, nämlich der Tango und der Comic, sind mit ihren bedeutenden Autoren und Werken fest im kollektiven und kulturellen Gedächtnis[45] verankert.

---

[42] Die angegebenen Minuten beziehen sich auf eine mittlerweile nicht mehr aktive Online-Version von Canal *Encuentro*. Die Links zum Interview, Video oder Bericht sind in Sasturain 2010 sowie 2015 zu finden.

[43] Bezüglich einer Übersicht über Quinos künstlerische Werke siehe Donadon 2021: 52-56 sowie weitere Informationen auf der offiziellen Seite von Quino.

[44] Hier wird speziell auf das ästhetische Universum referiert, insbesondere auf Impulse, Äußerungen und medienästhetische Aspekte seiner Zeichnungen, die die Bedeutung erzeugen und die kulturellen Praktiken Quinos formten. Sie wurden von Quino in unzähligen Interviews behandelt. Es wird detailliert in Kapitel 5 und 6 untersucht.

[45] Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses – geprägt von M. Halbwachs – bezeichnet das Wissen und die Erinnerungen, die von einer bestimmten Gemeinschaft oder Nation geteilt werden. Es umfasst Erinnerungen an historische Ereignisse, Traditionen, Bräuche und kulturelle Identität, die durch verschiedene Medien wie Bücher, Filme, Musik und Kunstwerke vermittelt werden. „Ein derartiges kollektives Gedächtnis konstituiert sich durch soziale Interaktion (durch gemeinschaftliche Handlungen und geteilte Erfahrungen) und durch

Sie fungieren als aktive kulturelle Impulse und dienen als „materielle Träger kultureller Informationen“ (Dickhaut 2005: 203). Die Verbreitung von Ideen, Motiven, Klängen, Bildern und Humor in der kulturellen Kommunikation und dem kollektiven Gedächtnis der Argentinier manifestiert sich u.a. anhand dieser Formen (s. Kap. 7). Sie dienen als Vehikel und werden durch kulturelle Räume und Medien wie Radio, Tonaufnahmen, Theater, Film, Presse, Fanzines, Liedtexte, Partituren, soziale Netzwerke, Videoclips sowie lokale und internationale Veranstaltungen in Universitäten, Studienprogrammen und Konferenzen verbreitet. Mit anderen Worten, diese Kommunikationsmedien, die materielle Träger sind, bieten einen öffentlichen Raum für die Darstellung kreativer Impulse aus Ausdrucksformen der Populärkultur und bewahren sie in ihren Archiven. Dieses Buch untersucht in einem transmedialen Ansatz die Innenwelt dieser Reservoirs in den Bereichen Tango-Lyrik[46] und Comic. Diese Perspektive berücksichtigt die Inter- und Transmedialität kultureller Inhalte in den genannten Ausdrucksformen, und diskutiert wie diese Inhalte ausgedrückt und erfasst werden. Der Fokus der Untersuchung liegt auf den medienästhetischen Formen Tango und Comic, in denen Themen des argentinischen Kulturlebens vermittelt werden. Im Rahmen der Untersuchung soll insbesondere eruiert werden, wie die Werke beider Künstler eng mit den sozialen Entwicklungen und politischen Konstellation der Argentinischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts verflochten sind. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Analyse der Interaktion der Werke mit der situativen Realität und der Art und Weise, wie sie die Bedeutung und Wahrnehmung der diskutierten kulturellen Inhalte vermitteln und beeinflussen. Schließlich wird die Verflechtung dieser Medien in verschiedene historische und soziokulturelle Kontexte der Zeit eingeordnet.

Dieses Unterfangen wirft eine zentrale Frage auf: Inwiefern lassen sich die Darstellungsformen Tango-Lyrik und Comic durch eine transmediale Untersuchung genrespezifischer Techniken[47] sowie der kulturellen Praktiken[48] ihrer Autoren in einen produktiven Diskurs bringen, um gemeinsame Aspekte ihrer gesellschaftshistorischen Bedeutung zu entschlüsseln? Tatsächlich handelt es sich um heterogene populäre Ausdrucksformen, die aus verschiedenen hybriden Gattungen stammen und zum Teil unterschiedliche Kommunikationskanäle nutzen. Aus diesem Grund mag das Projekt dem skeptischen Leser zunächst paradox erscheinen. Mein Vorhaben im Falle von Discepolín-Tangos und Quino-Comics folgt der Aufforderung von Igor Ritzers und Peter W. Schulzes in ihrem Sammelwerk *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven* (2016: 21): „Genres nicht nur als einzelmediale, sondern insbesondere als transmediale Phänomene zu betrachten und damit den interdisziplinären Austausch über Genre-Strukturen zu fördern, deren Dynamik längst mediale

Kommunikation (wiederholtes gemeinsames Vergegenwärtigen der Vergangenheit)“, so Erll 2017: 14. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses wurde von Jan Assmann (1988: 15) wie folgt definiert: „Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt“. Es wird mündlich, schriftlich, normativ und narrativ übermittelt.

[46] Es handelt sich um Tangotexte. Siehe Begründung unter Fußnote Kapitel-Struktur-Teil I dieser Einleitung.

[47] Es werden sowohl die grafischen als auch die literarischen Stile analysiert.

[48] Im Folgenden wird der Begriff „kulturelle Praktiken“ der Autoren in einem spezifischen Sinne verwendet: Er bezeichnet künstlerische Schaffensprozesse sowie deren soziokulturelle Kontexte. Denn sie stellen eine wesentliche Komponente bei der Vermittlung kultureller Inhalte dar.

Grenzen überschreitet". In diesem Zusammenhang sollen „[d]ie unterschiedlichen disziplinären Perspektiven […] nicht aufgehoben, sondern vielmehr in einen fruchtbaren Dialog gebracht werden" (ebd.).[49] Es ist daher wichtig, die Verflechtungen zwischen den verschiedenen Medien, in denen soziale Interaktionen stattfinden, und der Geschichte Argentiniens zu berücksichtigen.

Um diesem Anliegen gerecht zu werden, erfolgt eine Gegenüberstellung von medienübergreifenden Phänomenen der (grafischen) Literatur und Kultur, die den Tango und den Comic betreffen, in einer asymmetrischen und daher interessanten Vergleichsanalyse gegenüber. Der Fokus liegt dabei auf dem performativen Aspekt.[50] Dies bedeutet, mit Rajewsky (2012: 203) gesprochen, sie „als Chiffre für eine Perspektive auf Kultur bzw. kulturelle Praktiken als vergangene oder gegenwärtige Prozesse ‚*in actu*' [zu] begreifen, aus der heraus einzelne Medienprodukte[51] nicht nur als Sedimente einer kulturellen Dynamik, sondern zugleich als deren transitorische und transformatorische Momente interpretierbar werden". Diese Perspektive verdeutlicht die Relevanz einer Untersuchung der ursprünglichen intermedialen Darstellungs- und Vermittlungsweisen von Tango und Comic, um ihre kulturelle Ausdruckskraft (= *Pathos*) angemessen zu verstehen. Denn ein Œuvre setzt sich „aus vielfachen Tauschverhandlungen zusammen, und […] [sie] multiplizieren sich mit der Zeit" (Greenblatt 1990: 24). Daher ist es erforderlich, diese Transaktionen[52] und ihre soziokulturelle Situation, in der sie sich entwickelt haben, zu rekonstruieren (vgl. ebd. 1995: 51). Dies bedeutet sie zu erforschen, wie es Stein (2008b: 5) für den Jazz richtig erkennt: „according to its particular mediality as well as within its historical and cultural moments". In diesem Sinne untersuche ich im Hinblick auf die „Prozeßhaftigkeit kultureller Phänomene und Praktiken" (Rajewsky 2012: 203) sowohl die hybride Gestaltung innerhalb der einzelnen Ausdrucksformen Tango und Comic als auch die Implikationen über die Grenzen von Genre und Medium hinweg unter Berücksichtigung des historisch-soziopolitischen Kontexts des 20. Jahrhunderts. Eine Voraussetzung für meine Analyse ist, dass die entstehenden Medienprodukte aus den genannten Praktiken kultureller Herkunft hervorgehen und deren Genres als „rezeptionsseitiger Erwartungshorizont"[53] im Sinne von Ritzer/Schulze (2016: 1) fungieren. Dabei wird vorausgesetzt, dass sie aus bestimmten relevanten historischen Momenten (wie Krisen oder

[49] Es ist anzumerken, dass Genres „nicht nur bloß textuelle Muster oder Texttypen [sind], sondern kulturell verfügbare, symbolische Ressourcen, mittels derer in interaktional-kommunikativen Akten Bedeutung erzeugt und
ausgehandelt, Sinn gestiftet und eine soziale Situation überhaupt erst konstituiert wird" (Quelle: Justus-Liebig-Universität-Gießen, s. Link O.V. 2011).

[50] Hier liegt Rajewskys (2012: 203) Performativitäts-Erläuterung zugrunde: „Rechnung getragen wird mit dem Begriff gemeinhin einem Bewusstsein für die Prozeßhaftigkeit kultureller Phänomene und Praktiken".

[51] „Hyperonym für Erzeugnisse medialer Systeme – z.B. Texte, Filme, Theaterstücke" (Rajewsky 2012: 201).

[52] Greenblatt (1990: 24) spricht von „anfänglichen" sowie hinzukommenden „Transaktionen […], durch die das [Shakespeare-Dramen-]Stück unter veränderten historischen Bedingungen seine Macht erneuert". Dieses Konzept der Erneuerung der Macht eines Œuvres durch Transaktionen mit den Empfängern ist für die Tango- und Comic-Erzeugnisse nützlich. Sie wird als Folge der „kraft der in ihnen codierten sozialen Energie" (ebd.: 12) analysiert.

[53] Hier liegt das Konzept der Rezeptionsästhetik zugrunde, das ich für meine Arbeit verwende. Diese „konzentriert sich gerade auf die Wirkungen von literar. Werken auf Leser, da sie den Text als Netzwerk von an den Rezipienten gerichteten Appellstrukturen versteht" (Nünning 2013: 651). In diesem Kontext wird die Theorie von Iser und Jauß aus den 1970er Jahren betont, nach der der Sinn eines Werkes nicht nur im Text selbst liegt, sondern auch in der Interaktion mit dem Leser entsteht. Der „Horizont des Textes" begegnet dem des Lesers in einem Dialog (vgl. ebd.).

Veränderungsprozessen) hervorgehen. Daher wird diese Untersuchung ihren Fokus auf historische Ereignisse der Periode 1930-1975 richten, insbesondere auf die 1930er (*década infame*) und 1960er (*década rebelde*) Jahre[54], um eine konkrete und erreichbare Verknüpfung zwischen den populären Artikulationsformen Tango und Comic herzustellen. Die beiden Jahrzehnte sind aus zwei Gründen von historischer Bedeutung: Zum einen fanden in ihnen globale Umwälzungen statt. Zum anderen erlebten beide medienästhetische Formen in Argentinien während dieser Zeit eine Phase des kulturellen Aufschwungs. Auf diese Weise lassen sich aufschlussreiche Beispiele für den bezweckten Vergleich gewinnen. Der Leitgedanke ist, im Rahmen einer global-historisch richtungsentscheidenden und kulturell relevanten Zeitperiode die bedeutende Rolle zweier unterschiedlicher populärer Ausdrucksformen (Tango und Comic) in den gesellschaftlichen Transformationsprozessen Argentiniens durch eine inter- und transmediale Konfrontation zu untersuchen.

Der vorliegende Ansatz basiert auf den oben genannten Kerngedanken und erörtert die jeweilige „Kulturpoetik" (Greenblatt 1990: 11) der Autoren inter- und transmedial anhand einer breiten Palette von Tango- und Comic-ästhetischen Formen. Damit ist ein historisch und kulturell bedingtes Verständnis des jeweiligen Œuvres gemeint, das kulturelle Praktiken in der argentinischen Kultur verankert und deren Bedeutung und Gültigkeit vorantreibt. Der Analyse liegt ein Konzept zugrunde, das ich als eine „epochenübergreifende produktive Grenzüberschreitung" bezeichne. Mein Schwerpunkt liegt auf der kulturellen Poetik der Autoren, wobei ich mich auf „das Studium der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken und die Erforschung ihrer Zusammenhänge" (Greenblatt 1990: 11) konzentriere. Dieses Vorhaben wird durch Ritzers und Schulzes Empfehlung (2016: 4) gestützt, dass Genre-Studien „über formalästhetische Fragen weit hinaus [gehen]" sollten und – in Anlehnung an Hempfers Forderung[55] – „neben den [Bild-]sprachlichen Dimensionen auch außerliterarische Ebenen […], etwa kulturelle Funktionen sowie soziologische oder psychologische Faktoren" (ebd.), die beteiligt sein können, berücksichtigt werden sollten. Es wird untersucht, ob ein ähnlicher Ansatz bezüglich „außerliterarischer Ebenen" für die vorliegende Untersuchung von Tango und Comic sinnvoll ist und welchen Nutzen dies hätte. Dabei eröffnen sich ein Bereich intermedialer Bedeutung sowie transmedialer Verflechtungen in der Kulturpoetik der Autoren und denkbare Medien-Synergieeffekte. Solche Ebenen liefern insbesondere Hinweise auf konkrete Einflüsse, die wiederum Indikatoren für expansive Dilemmata aus epochalen Wandelprozessen einer Gesellschaft aufdecken. Dies würde schließlich den Bezugsrahmen erweitern, um die verschiedenen Medien im historisch variablen Spannungsfeld der Kulturgeschichte zu betrachten. Diese Perspektiven fortsetzend sind weitere Erkenntnisse von Bedeutung, die meine Argumentation als nützliche Ansatzpunkte für ein gewinnbringendes dialogisches Unterfangen unterstützen. Diese werden in den folgenden Absätzen erläutert.

[54] Die vorliegenden Bezeichnungen wurden von der Historiografie anhand charakteristischer Merkmale begründet (vgl. dazu Ballent / Gorelik 2001: 147; Gramuglio 2001: 335; Pujol 2007). Einzelheiten dazu werden im Laufe der Arbeit veranschaulicht. Der Ursprung der Bezeichnung „década infame" für die Periode 1930-1943 wird dem Schriftsteller und Journalisten José Luis Torres zugeschrieben (s. Link Torres 1945).

[55] Kap. 4.3 – Differenzierungskriterien Hempfer (1973: 150).

Das Konzept der „kulturellen Intermedialität" von Stein (2008a)[56] dient als breiter Rahmen für meine kulturwissenschaftlich orientierte Studie. Der Autor stellt in seiner Theorie den Fokus auf eine „context-sensitive (i.e., cultural) intermedia research" (ebd.: 182) und schlägt vor, (grafisch-)literarische[57] Werke „as discursive markers of larger cultural issues" (ebd.) zu betrachten.[58] Er stellt eine Konzeption auf, in der „culture-oriented interpretation can turn to a media-sensitive form of discourse analysis in order to thickly describe the integrative function of discourses" (ebd.: 186). Stein folgt weitgehend dem Konzept der „dichten Beschreibung" des amerikanischen Kulturanthropologen C. Geertz aus dessen Aufsatzsammlung *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* (1973), der – gemäß Baßler (2003: 142) – „für eine Verwendung von dezidiert textuellen Begriffen plädierte, um das komplexe Gewebe von Bedeutungen und Interpretationen zu erfassen, die eine kulturelle Situation ausmachen". Geertz behauptet in *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verständnis kultureller Systeme* (1995):

> Als ineinandergreifende Systeme auslegbarer Zeichen […] ist Kultur keine Instanz, der gesellschaftliche Ereignisse, Verhaltensweisen, Institutionen oder Prozesse kausal zugeordnet werden können. Sie ist ein Kontext, ein Rahmen, in dem sie verständlich – nämlich dicht – beschreibbar sind. (Geertz 1995: 21)[59]

In seiner Studie erweitert Stein jedoch dieses Konzept, indem er darauf hinweist, auf welcher Grundlage er seine Theorie aufbaut: „My conception of a culture-oriented intermedia analysis follows the basic scope and interpretive logic of Clifford Geertz's ‚thick description' (cf. 3-30) but makes room for an extension of the textual paradigm (culture as text) to a medial paradigm (an intermedial cultural poetics)" (Stein 2008a: 186). Dazu zitiert Stein aus der Einleitung zum Sammelwerk *New Historicism – Literatur als Poetik der Kultur* (2001), Baßlers Erläuterung des „wichtigsten Werkzeugs" für die Praxis, die das kulturelle Material als „diskursive Fäden" oder „cultural codes" (Stein) in den Medien integriert:

> [Diskurse machen] Gegenstände aus verschiedenen „Medien", d.h. verschiedenen kulturellen Bereichen und Zusammenhängen, vergleichbar [...]. Sie können im engeren Sinne literarisch, aber durchaus auch außerliterarisch und sogar außertextuell sein – sofern sie *einer* Kultur angehören, stehen sie auch miteinander in Zusammenhang und Austausch. Die Diskurse sind nun das Verbindende zwischen diesen Medien, sie werden in verschiedenen Medien geführt und stellen damit die Fäden dar, die auch den Historiker von einem Medium in das andere leiten. (Baßler 2001: 14)

Wenn „diskursive Fäden" oder „kulturelle Codes" als das „Verbindende zwischen den Medien" agieren und so „literarische, außerliterarische und sogar außertextuelle" Gegenstände

---

[56] Stein leitet aus Stephen Greenblatts „Kulturpoetik" drei Vorschläge für eine ‚kulturelle Theorie der Intermedialität' in seiner Studie ab, die darauf hinzielt, eine ‚textzentrierte Intermedialität' als ‚kulturelle Intermedialität' zu überdenken. Für Details siehe Stein 2008a.

[57] Der Begriff umfasst sowohl Comics und Karikaturen (*literatura dibujada*) als auch Tangotexte (Lyrik).

[58] Für seine Argumentation zieht Stein folgende Erkenntnisse von Lars Eckstein und Christoph Reinfandt (2006: 3) aus zwei Schulen der Musiktextanalyse heran: „Eckstein and Reinfandt note, takes a ‚cultural studies approach to narrative and music', foregrounds ‚the performative conventions and ideological frameworks of certain musical styles', and considers literary works ‚as discursive markers of larger cultural issues'" (Stein 2008a: 182).

[59] Siehe auch Baßler 2003: 142: „[dichte Beschreibung] zeichnet sich dadurch aus, daß sie die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten kultureller Zeichen bei der Interpretation einer gegebenen Situation aufruft".

aus „verschiedenen kulturellen Bereichen und Zusammenhängen einer Kultur vergleichbar“ machen (Baßler), und wenn diese durchaus als „diskursive Indikatoren für leitende kulturelle Themen“ (Stein) innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Prozesse und Zeitrahmen zugeordnet „dicht beschreibbar“ sind (Geertz), dann ist eine mögliche diskursive Verknüpfung zwischen Tango- und Comic-Artikulationsformen plausibel und keineswegs ein paradoxes Unterfangen.

Greenblatt verwendet in *Resonance and Wonder* (1990: 19f.) den Begriff der „Resonanz“, den Stein als Impuls zur Überlegung einer kulturellen Intermedialität ansah und daher-um die intermediale Reichweite argumentativ ergänzte:

> By resonance I mean the power of the object [or medium] displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer [reader, or listener] the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which as metaphor or more simply as synecdoche it may be taken. (Stein 2008a: 188)

Eine Art dieses ‚Mitschwingens‘ kann die „Zirkulation sozialer Energie“ erkennbar machen, wie sie Greenblatt in *Verhandlungen mit Shakespeare* in ihren Effekten feststellt:

> *Energia* lässt sich indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen, und diese zu gestalten und zu ordnen. Sie geht also mit wiederholten Formen von Vergnügung und Interesse einher […]. In ihrer ästhetischen Erscheinungsform besitzt soziale Energie ein Mindestmaß an Vorhersagbarkeit […] – und eine gewisse Mindestreichweite – um über den einzelnen Schöpfer oder Konsumenten hinaus eine, wie auch immer beschränkte, Gemeinschaft zu erreichen. (Greenblatt 1990: 12, Hervorhebung i. O.)

Wenn die Kraft eines Artefakts, das medial an einen (neuen) Ort oder in eine (neue) Zeit zusammen mit der „in ihm codierten sozialen Energie“ (Greenblatt) transportiert wird, im Betrachter (Leser oder Zuhörer) „komplexe, dynamische kulturelle Kräfte hervorruft“ (Stein), dann kann die integrierte „soziale Energie“ des „erreichten Kollektivs“ (Greenblatt) über „seine formalen Grenzen hinaus eine größere Welt erreichen“ (Stein), und mithilfe „Mediengrenzen überschneidender Phänomene“ (Rajewsky) – wie beispielsweise dem Comic (Medienkombination) oder dem Tango (Medienwechsel) – für die produzierende Gesellschaft untersucht und ihre „sprachlichen, auditiven und visuellen Spuren“ (Greenblatt) wissenschaftlich erörtert werden. Solche kontextsensitiven konnotierten Signale (aus Bildern, Texten oder Musik) stellen einen „sozialen Schatz“ dar, der im Akt der Rezeption einbezogen wird. Umberto Eco bringt dies mit folgender Erläuterung auf den Punkt:

> Wenn sich ein Text – sei es Dichtung, Prosa oder die *Kritik der reinen Vernunft* – selbständig macht, wenn er also nicht einen, sondern viele Leser erreichen soll, weiß der Autor, daß die Interpretation weniger seine persönlichen Absichten als viel mehr eine komplexe Interaktionsstrategie betreffen wird, die auch den Leser mit seiner Sprachkompetenz, einem sozialen Schatz einbezieht. Unter „sozialen Schatz“ verstehe ich nicht nur eine gegebene Sprache und deren Grammatik, sondern auch die gesamte in ihren Ausdrucksformen aktivierte Enzyklopädie: ihre kulturellen Konventionen und die ganze Geschichte gegebener Interpretationen zahlreicher Texte, einschließlich des gerade rezipierten. Beim Leser sind offenbar alle diese Elemente zu berücksichtigen, auch

> wenn sie wahrscheinlich kein einzelner Leser je ungeschmälert einbeziehen kann. Daher ist Lesen stets ein schwieriger Balanceakt zwischen der Kompetenz des Lesers (seines Weltwissens) und jener Kompetenz, die ein gegebener Text im Sinne der ökonomischen Lektüre erfordert. (Eco 1994: 75f., Hervorhebung i. O.)

Wenn in dieser „komplexen Interaktionsstrategie" zwischen Autor und Leserschaft die „gesamte in ihren Ausdrucksformen aktivierte Enzyklopädie" angesprochen wird, dann wird bei diesem „schwierigen Balanceakt" nicht nur die Denkkraft und „Kompetenz des Lesers" angeregt, sondern es vollzieht sich auch das, was Greenblatt (1990: 12) als das „originäre Moment" der Textgenese erkennt, das „soziale Energie" erzeugt und in bestimmten „Tauschprozessen" vermittelt. Aus der Interpretation solcher dynamischer Wechselwirkungen, die im Rezeptionsprozess eine Rolle spielen, ergeben sich aufschlussreiche Hinweise auf die Kulturgesellschaft.

Das Hauptanliegen dieses Buchs besteht darin, einen kulturwissenschaftlichen Zusammenhang zwischen den Ausdrucksformen Tango und Comic als Materien der Kultur Argentiniens zu ergründen, welcher sich epochen-, genre- und medienübergreifend entfaltet.[60] Dieser Ansatz ist innovativ im wissenschaftlichen Diskurs, da er sich von bisherigen Studien unterscheidet, die sich auf isolierte genrespezifische Schwerpunkte beschränken, beispielsweise biografische, historische, literarische, soziologische, philosophische, comic- oder musikwissenschaftliche Aspekte.[61] Es wird daher der Versuch unternommen, eine Brücke zwischen diesen beiden Ausdrucksarten herzustellen und ihre Verbindung in der argentinischen Kulturgeschichte aufzuzeigen. Die kontrastive Herangehensweise eröffnet interessante Forschungsperspektiven für eine kulturhistorische Einordnung der Autoren und ihrer Werke sowie einen Erkenntnisgewinn hinsichtlich ihres öffentlichen Images und ihrer performativen Brisanz in der Praxis der Erinnerungskultur[62] Argentiniens.

Methodisch erweisen sich verschiedene Instrumente als hilfreich. Grundsätzlich stützt sich meine Analyse auf die folgende Erkenntnis von Ritzer und Schulze (2016: 4): „In neueren Genre- bzw. Gattungsstudien wird […] häufig ein Kriterien- bzw. Methodenpluralismus für die Untersuchung von Genre-Produktionen stark gemacht. Nicht selten sind dabei inter- bzw. transdisziplinäre Perspektiven geradezu programmatisch eingefordert". Daher werden hier verschiedene Arbeitsweisen aus den beteiligten Disziplinen wie beispielsweise der Literatur-, Comic- und Medienwissenschaft bevorzugt herangezogen, um die komplexen ästhetischen hybriden Formen von Tango- und Comic-Überlieferungen zu beleuchten. Ein weiteres nützliches Werkzeug stellt Clifford Geertz' Konzept der „dichten Beschreibung" dar,

---

[60] Das Konzept des „Hyperraums der Kultur" von Byung-Chul Han (2005: 17), welches die Auflösung der Grenzen zwischen verschiedenen kulturellen Ausprägungen einer Gesellschaft propagiert, liegt hier zugrunde. Ich hatte dieses Konzept als Ausgangspunkt für meine Studie gewählt, da es die Behandlung von Autorenwerken verschiedener kultureller Gattungen und historischer Epochen begünstigt und somit meine Hypothese unterstützt.

[61] Zu dieser Einschätzung bin ich nach Gesprächen *in situ* mit argentinischen Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen gekommen. Ich bin mir bewusst, dass dieses Unterfangen Skepsis, Kontroversen, aber auch neugierige Zustimmung hervorrufen kann.

[62] Hier liegt folgende Auffassung Erlls (2004: 4) zugrunde: „Die Praxis kollektiven Erinnerns ist eng verbunden mit kreativen Konstruktionsprozessen. Ausgerichtet ist das Gedächtnis weniger auf die Vergangenheit, als auf gegenwärtige Bedürfnisse, Belange und Herausforderungslagen von sozialen Gruppen oder Gesellschaften". Dieses Konzept wird punktuell in Kapitel 7 verwendet, in dem die Auswirkung sowie Resonanz des Erbes von Quino und Discepolín auf die aktuelle Situation in Argentinien analysiert wird.

die laut ihm „deutend" ist (Geertz 2015: 30). Dieses ‚Deuten' besteht darin, dem Verlauf des gesellschaftlichen Diskurses in einer „mikroskopischen Analyse" zu folgen, um aus diesem ephemeren Moment „das Gesagte" zu extrahieren und verständlich zu dokumentieren (vgl. ebd.). Dadurch wird eine Möglichkeit des Verstehens von Kultur eröffnet, so Geertz.[63] Wie Montrose (1992: 399) festhält: „‚Thick description' [...] seizes on an event, performance, or other practice and, through the interrogation of its minute particulars, seeks to reveal the ethos of an alien culture"[64]. In der Tat behandelt diese Studie eine Reihe von Ereignissen und sozialen Diskursen aus den kulturellen Praktiken der Autoren, die das *Ethos* der argentinischen Kultur offenlegen. Anhand der populären Ausdrucksformen Tango und Comic werde ich einige Merkmale der argentinischen Gesellschaft herausarbeiten und erörtern, wie sie sich in einem komplexen soziopolitischen Kontext manifestieren. Im Rahmen meiner Analyse erachte ich eine „kulturpoetische dichte Beschreibung" als wesentlich, da diese „ein bestimmtes kulturelles Phänomen mit Blick auf seine vielfältigen Bedeutungen in der jeweiligen Kultur" (Basseler 2010: 228) beschreibt und „das dynamisch-wechselseitige Verhältnis kultureller Bezüge" (ebd.) untersucht.

Ich nähere mich dem Gegenstand aus einer prüfenden Perspektive heraus und wende einen „komparatistischen Vergleich" an, wie von Jürgen Joachimsthaler in seinem Aufsatz „Was produziert vergleichende Literatur? Der Vergleich als kulturelle Praxis" (2019: 56f.) begründet. Diese Art der Gegenüberstellung dient „dazu, Aussagen […] über voneinander unterschiedene kulturelle Gefüge [zu treffen], denen die betrachteten Autoren und Texte als für sie paradigmatisch zugeordnet werden" (ebd.) können. Dieser Ansatz ermöglicht es, Werke des Tangos und Comics – also aus „unterschiedlichen kulturellen Gefügen" – gezielt nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu untersuchen und miteinander zu vergleichen. Mein Ansatz basiert demnach auf Joachimsthalers Annahme, dass – anders als für den „komparativen Vergleich" – hierbei „die Zugehörigkeit der Vergleichsglieder zu unterschiedlichen, durch ihre jeweilige Besonderheit sich auszeichnenden kulturellen Gefügen, als deren Vertreter die jeweiligen Autoren und Texte in vergleichenden Bezug zueinander gesetzt werden" (ebd.: 56), relevant ist. Die genannten Anforderungen finden Anwendung auf die Werke der transgenerischen Gattung Tango in ihren drei Genres[65], auf die satirisch-politisch-humorvollen Comics sowie auf die Bildalben und Bilderstreifen der Presse. Denn sie werden in Argentinien zur „Besonderheit" der untersuchten Zeiträume betrachtet und gehören „unterschiedlichen kulturellen Gefügen" an. Für den vergleichenden Teil dieser Arbeit (Teil II – Kap. 6) habe ich gezielt zwei Autoren aus dem Kulturerbe Argentiniens ausgewählt, die als

[63] „Im Gegensatz zu ‚dünner Beschreibung', die sich auf die Sammlung von Daten beschränkt, heißt ‚dichte Beschreibung', die komplexen oft übereinander gelagerten und ineinander verwobenen Vorstellungsstrukturen herauszuarbeiten und dadurch einen Zugang zur Gedankenwelt der untersuchten Subjekte zu schließen, ‚so dass wir – in einem weiteren Sinn des Wortes – ein Gespräch mit ihnen führen können'" (Geertz 2015: 2).

[64] An dieser Stelle und angesichts der weitreichenden Kritik an der Wissenschaftlichkeit von Geertz Methodik sei folgende Erläuterung Schellhammers (2015: 349) bezüglich des Geertz'schen Ansatzes, der große Bedeutung für dessen Verwendung in meiner Studie hat, zitiert: „Anstatt mit Hilfe methodischer Instrumente zu allgemeinen Aussagen über eine andere Kultur zu gelangen, möchte Geertz *verstehen*, welche Bedeutung die Menschen ihrem Handeln und ihrem Verhalten beimessen und wie sie selber ihre Welt und sich selbst darin verstehen. Deshalb zeigt er sich wohl auch skeptisch, ob es überhaupt so etwas wie eine klare methodologische Anleitung zu unterscheidbaren Phasen bei der Erkenntnissuche (Beobachten, Sammeln von Daten, Führen von Gesprächen, Transkribieren, Interpretieren, Analysieren) gibt" (Hervorhebung i. O.).

[65] Für die Gestaltung der transgenerischen Gattung Tango siehe Tab. 2.1.

Gattungs-Vertreter betrachtet werden können und deren Erzeugnisse – im Sinne Joachimsthalers – als „paradigmatisch zugeordnet werden": Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*) gilt daher als repräsentativ für das Transgenre Tango und Joaquín Salvador Lavado (*Quino*) für das Medium Comic.[66]

Der analytische Rahmen dieses Buchs ergibt sich aus den folgenden **drei Hauptzielen**, welche die Forschungsinteressen widerspiegeln. Das **erste Ziel** dieser Arbeit besteht in der Untersuchung eines umfassenden (Bild-)Textkorpus des Tangos und des Comics, um die Entwicklung dieser Genres und ihrer intermedialen sowie interdisziplinären Merkmale aufzuzeigen. Die gezeigten Beispiele aus der Populärkultur veranschaulichen bedeutende Momente der Geschichte, in denen Aufstände gegen Korruption und soziale Ungerechtigkeit als Resultat allgemeiner Unzufriedenheit zum Ausdruck des Widerstands wurden. Zudem werden Themen wie Identität, Moral, Einwanderungsdilemmata und andere behandelt, die das Land bewegten. In diesem Forum, das als Kampfarena verstanden wird, nehmen die Autoren gesellschaftskritische Positionen gegenüber Wandelprozessen aus und kommunizieren diese über verschiedene Medien wie Radio, Theater, Musik, Presse usw. In der Folge werden Wirkungsdynamiken in der gesellschaftlichen Reflexion erweckt, die in der Rezeptionsästhetik folgen. Die Untersuchung solcher an die Rezipienten gerichteter Aspekte erfolgt anhand konkreter Beispiele. Ein **zweites Ziel** besteht darin, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Verfahren, Motiven und Formen von *Discepolin* und *Quino* hervorzuheben. Dies erfolgt hinsichtlich der Charaktere, Werke, kulturellen Praktiken, autobiografischen[67] Materialien und weiterer Aspekte, welche als Ausdruck ihrer Kulturpoetik und des kulturellen Gedächtnisses Argentiniens von Bedeutung sind.[68] Im Zentrum steht das kreative *Pathos*, das jeder Autor als umgesetzten, performativen Prozess nutzt, um persönlich zu den historisch-soziokulturellen Ereignissen des Landes Stellung zu beziehen und somit sein Publikum (Leser/Zuhörer) zum Nachdenken anzuregen. Das Spezifische dabei ist, dass die Autoren durch heterogene Diktionen die soziopolitischen Vorfälle medial anders verarbeiten, wobei sie durch die Brisanz ihrer kritischen Beiträge gleichartige Echos erzeugen, wie die Analyse zeigen wird. Dies impliziert, dass beide populäre Artikulationsformen in der argentinischen Gesellschaft eine ähnliche Funktion erfüllen, nämlich die der Unterhaltung (*delectare*), der emotionalen Beteiligung (*movere*) und der Belehrung (*docere*). Ihre Autoren werden – bei analogen epochalen Zusammenhängen – als Knotenpunkte in soziokulturellen Dynamiken wahrgenommen, die das kulturelle Gedächtnis des Landes nähren. Diese kollationierenden Schwingungen während der festgelegten historischen Periode anhand der o.g. Kulturpoetiken zu beleuchten ist das **dritte Ziel** dieser Studie.

---

[66] Darüber hinaus steht das von Corbineau-Hoffmann (2013: 97) vorgeschlagene Fünf-Ebenen Modell als Handwerkzeug für die Analyse zur Verfügung. Siehe dazu Tabelle in ebd.: 111 sowie Zymner/Hölter 2013: 131.

[67] Dieser Untersuchung liegt – in Anlehnung an Stein (2006: 328) – „ein weit gefasster Begriff von Autobiographie zugrunde. Es geht hier um einen autobiographischen Modus und nicht um die traditionelle Vorstellung von Autobiographie als Werk großer Literaten und Staatsmänner". Für seine Argumentation stützt sich Stein auf Gilmores (1994: 10) Interpretation: „[We should] move […] toward re-examining autobiography as discourses of self-representation rather than as *a* genre defined in its post-Augustinian lineage" (Hervorh. i. O.).

[68] Die Äußerung Quinos in „Escritores en primera persona", 15:56- 16:15, in der sich der Zeichner mit Discepolíns „Cambalache"-Thema identifiziert (s. 5.3.2), sowie die in Kap. 6.2, 7.1 und 7.2 analysierten Beispiele, liefern erhellende Belege von Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

Um die genannten Ziele zu erreichen, ist die vorliegende Arbeit in **sieben Kapitel** unterteilt. **Teil I** beinhaltet einen historischen Überblick zum Prozess der Vermittlung und Rezeption der beiden Ausdrucksformen Tango (**Kapitel 2**) und Comic (**Kapitel 3**) im Kontext der nationalen Politik des 20. Jahrhunderts. Es wird kurz auf die historische Entwicklung der beiden medienästhetischen Formen eingegangen, ausgehend von ihrem gesellschaftlichen Antrieb. Der Fokus liegt auf wichtigen gesellschaftspolitischen Momenten der argentinischen Kulturgeschichte dieses Jahrhunderts. Es werden Medienpraktiken analysiert, die sich durch einen starken Realitätsbezug auszeichnen und eine Verstrickung mit politischen Geschehnissen erkennen lassen. Zu Beginn jedes Kapitels erfolgt eine Spezifizierung des theoretischen und methodischen Rahmens sowie eine Erläuterung der Grundkonzepte, die meiner Analyse sowohl von Tangotexten[69] (**2.1**) als auch von Bild-Text-Interfaces im Comic (**3.1**) zugrunde liegen. Im Anschluss erfolgt die historische Verortung des hybriden Transgenres Tango (**2.2**), gefolgt von einer Darstellung der Vielfalt seiner drei Genres *tango prostibulario* (**2.3**), *tango canción* (**2.4**) und *tango vanguardia* (**2.5**) im gesellschaftspolitischen Kontext. Da ich behaupte, dass die kulturellen Prozesse einer Gesellschaft durch populäre Ausdrucksformen (im Sinne von Storey 2017) verstanden werden können, liegt der Fokus in diesem Kapitel auf dem Impuls von Tangodichtern und -komponisten, sich kritisch mit dem Leben ihrer Mitbürger – insbesondere in der Hafenstadt Buenos Aires – auseinanderzusetzen, der eng mit den sozialpolitischen Ereignissen der Zeit verbunden ist. Aus diesem Grund stützt sich die Analyse der Beispiele auf ein umfangreiches Tangokorpus, das es ermöglicht, die „wirksamen Genremuster“[70] des Tangos zu klassifizieren, die intermedialen Praktiken der Autoren zu identifizieren und die Rezeption in der Gesellschaft zu bewerten. Die Entfaltung des humorvollen politischen Diskurses am Río de la Plata (**Kap. 3**) wird zunächst historisch durch die wichtigsten Meilensteine des Ikonografischen Journalismus (**3.2**) dargelegt. Dazu erfolgt die Analyse ikonischer Satire-Zeitungen wie *El Mosquito* und *Don Quijote* (**3.2.1**), gefolgt von Zeitschriften wie *Caras y Caretas* (**3.2.2**) sowie *PBT*, *Fray Mocho*, *Cascabel*, *Rico Tipo* und *Tía Vicenta* (**3.2.3**), die im 20. Jahrhundert einem breiten Publikum politischen Humor offerierten. Im Anschluss werden drei *historietas argentinas* vorgestellt (**3.3**), die während der 1930er bis 1970er Jahre als sozialkritische Plattformen in Argentinien bekannt waren[71]: *Patoruzú* (**3.3.1**) von Quinterno, *El Eternauta* (**3.3.2**) von Oesterheld und *Mafalda* (**3.3.3**) von Quino. Die kritischen Aussagen von Illustratoren und Cartoonisten zu historischen Ereignissen prägen maßgeblich diese Ära der argentinischen Kultur- und Comicgeschichte. Im Mittelpunkt dieser Analyse seht daher der Impuls zur Teilnahme am gesellschaftlichen Leben und die grafische Gestaltung dieser Künstler.

Teil II bildet den Schwerpunkt dieser kulturhistorischen Arbeit. Im Rahmen einer intermedial-kulturellen Perspektive (im Sinne von Stein 2008a) werden Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*) und Joaquín Salvador Lavado (*Quino*) untersucht. Ein interdisziplinärer Austausch

[69] In der vorliegenden Arbeit wird sowohl die Vergleichbarkeit mit Printmedien, also gedruckten Comics, als auch die Analyse der Lyrik dieser hybriden Ausdrucksform des Tangos thematisiert. Der Fokus liegt dabei auf Tangotexten. Zusätzlich existieren zahlreiche Studien, die sich mit den musikalischen und performativen Aspekten des Tangos beschäftigen. Diese beiden Perspektiven werden in der Analyse bei Bedarf vereinzelt berücksichtigt.

[70] Das Konzept ist aus Schulze 2016: 33 entnommen.

[71] Siehe Link Meerapfel 2015.

über Genre-Strukturen (gemäß Schulze 2016) zielt auf ein Verständnis von Autoren als heterogene Kulturgefüge (laut Joachimsthaler 2019) ab. Dieser Teil ist in **drei** Kapitel untergliedert. **Kapitel 4** identifiziert Fälle von intermedialer Kulturpoetik in Discepolins Tangos und zeigt, auf welche eigenwillige Art und Weise er einen Beitrag zum Genre geleistet hat. Zunächst werden Aspekte seines poetischen Stils behandelt, die seine kulturelle Praxis strukturieren und intermedial charakterisieren (**4.1**). Diese Darstellung beruht auf Forschungsergebnissen verschiedener Autoren, die als analytischer Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit den Werken Discepolins dienen. Darauf aufbauend konzentriere ich mich in meiner Untersuchung auf zwei Aspekte, die – einigen Quellen zufolge – sein Werk im Transgenre Tango einzigartig machen: Einblicke in die *tanguidad* seiner auf Buenos Aires fokussierten *urbanen* Poesie (**4.2**) sowie der bewusste Einsatz seines philosophischen Denkens (**4.3**). Discepolíns intermediale kulturelle Praktiken (**4.4**) in der Zeit zwischen den *años locos* (1920er)[72], der *década infame* (1930er) und der Transition zum Peronismus (1940er) bewerte ich anhand der Analyse seines poetischen Korpus', das sich in drei thematischen Linien gliedert: protestierende (**4.4.1)**, groteske (**4.4.2**) und beschreibende (**4.4.3**) Tangotexte sowie ein monologisch-politisches Hörspiel mit seiner Kreation *Mordisquito* (**4.4.4**). Diese Erforschung des histrionischen *discepolianischen* Universums erfolgt auf der Grundlage der Konzepte „Kulturpoetik" und „sozialer Energie" von Greenblatt (1990). In Abschnitt **4.5** werden Schlussfolgerungen präsentiert.

Kapitel 5 diskutiert Beispiele intermedialer Kulturpoetik in Quinos Œuvre und befasst sich mit der Frage nach seiner kreativen Einzigartigkeit im Hinblick auf das Medium Comic. Zunächst wird diese eigenartige Alternative aufgezeigt, die Quino zwischen der *década rebelde* (1960er) und den *años violentos* (1970er)[73] für das Medium Comic verkörperte (**5.1**). Diese Erläuterung erfolgt aus zwei Blickwinkeln[74]: erstens durch den *medialen Rahmen* seiner Zeichnungen mit einem kurzen Rückblick auf Quinos Veröffentlichungen in verschiedenen argentinischen Zeitschriften und Zeitungen (**5.1.1**) und zweitens aus der Betrachtung der *medialen cues* seines Humors (*lo quinesco*) in diesen Publikationen (**5.1.2**). Meine kulturwissenschaftliche Analyse der Zeichnungen Quinos, sowie der Geschichten, die er über sein Leben zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten erzählt hat, führe ich anhand von drei Aspekten durch: des *urbanen Humors* (**5.2**), der Quinos *humane* Botschaft charakterisiert und beflügelt; des *universo quiniano* (**5.3**), in dem er unzählige menschliche Facetten mit seinen raffinierten Feinheiten (*lo quinesco*) demaskiert; sowie der *intermedialen kulturellen Praktiken* (**5.4**), die seinen Kompromiss gegenüber der Gesellschaft während kritischer soziopolitischer Ereignisse der Zeit verdeutlichen. Die von Greenblatt formulierten Thesen zur „Kulturpoetik" sowie zur „sozialen Energie" dienen der Untersuchung des *quinianischen* Universums. Die daraus gezogenen Schlussfolgerungen werden in Abschnitt **5.5** dargelegt.

---

[72] Der Begriff *años locos* (verrückte Jahre) wird in Argentinien in Analogie zu den „Roaring Twenties" in den USA für die 1920er Jahre verwendet. Diese Jahre waren geprägt von wirtschaftlicher Prosperität, kulturellem Aufbruch und sozialen Veränderungen. Der Tanzstil des Charleston sowie andere kulturelle Phänomene dieser Zeit stehen symbolisch für den hedonistischen und dynamischen Charakter dieser Jahre.

[73] Der Begriff wurde von Historikern geprägt, um die brutalen Fakten dieser Periode zu beschreiben, die in den Kapiteln näher erörtert werden.

[74] Beide *mediale* Konzepte folgen der Darstellung bei Erll 2017, Kap. 5 – „Medien und Gedächtnis".

In **Kapitel 6** wird anhand ausgewählter Parameter (**6.1**) eine ungewöhnliche vergleichende Analyse medienübergreifender Phänomene der (grafischen) Literatur und Kultur durchgeführt. Die Gegenüberstellung der Ausdrucksformen des Tangos von Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*) und des Comics von Joaquín Salvador Lavado Tejón (*Quino*) identifiziert parallele diskursive Konstruktionen (**6.2**) in einem performativen Sinne. Dabei werden der prozessuale Charakter der Darstellungen sowie die kulturellen Praktiken der beiden Autoren berücksichtigt. Diese lassen sich im historisch-soziopolitischen Kontext der *década infame* und *década rebelde* bis zum Beginn der *años violentos* in Argentinien verorten. Der gewählte Zeitraum ermöglicht die Einbeziehung historischer Transformationsprozesse in die Analyse. Denn im Mittelpunkt der Untersuchung steht die diskursive und motivische Schärfung (**6.2.1**) der beiden Autoren als Instrumente zur Äußerung von Systemkritik (**6.2.2**) sowie ihre gesellschaftliche Resonanz in Bezug auf den sozialen Wandel im Untersuchungszeitraum. Des Weiteren ist die Analyse der Rollen und Funktionen (**6.2.3**) von Belang, die beide Autoren in den Prozessen der sozialen Identitätsbildung innehatten (**6.2.4**). Berücksichtigt werden sowohl die lyrischen, rhetorischen und narrativen Konstruktionen der jeweiligen Ausdrucksformen der Autoren, die ihren Einfluss und ihre Geltung aufzeigen, als auch ihre medialen und autobiografischen Äußerungen im gesellschaftspolitischen Kontext, die ihre eigene Denkweise offenbaren. Im Anschluss werden Schlussfolgerungen (**6.3**) zur transmedialen Gegenüberstellung zweier Phänomene präsentiert, die für die Kulturgeschichte des Landes im weitesten Sinne repräsentativ sind.

Des Weiteren besteht die Intention darin, die gewonnenen Erkenntnisse einer Überprüfung zu unterziehen. Dies geschieht im einem gesonderten **Kapitel 7**, in dem die Ergebnisse dieser Studie anhand eines Streifzuges durch die zeitgenössischen Mainstream-Medien erneut untersucht und abgeglichen werden. Dadurch lässt sich feststellen, wie sich die lebendige Kraft des Erbes Discepolins und Quinos im heutigen gesellschaftlichen Leben Argentiniens ausdrückt. Ziel ist es, die Bedeutung der beiden Denker für die „wechselseitige Beeinflussung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in kulturellen Kontexten“[75] (Erll 2017: 5) im heutigen Geschehen zu analysieren. Der Weg des Tangodichters zum *Bumerang*-Discepolín (**7.1**) und der des Zeichners zum *Maestro*-Quino (**7.2**) wird untersucht. Die daraus resultierenden, sichtbaren Komponenten der Dreidimensionalität von Kultur – materiell, sozial und mental – dienen als Dokumentation ihrer kulturhistorischen Relevanz, die bis heute fortwirkt und das nationale, kollektive und kulturelle Gedächtnis Argentiniens prägt.[76] In einem abschließenden Fazit (**7.3**) werden die Ergebnisse meiner Analyse zum Verständnis der transmedialen Verbindung zwischen den hybriden ästhetischen Formen von Tango und Comic sowie der Performances Discepolíns und Quinos als paradigmatische kulturelle Praktiken des 20. Jahrhunderts zusammengefasst.

Intellektuelle Redlichkeit erfordert, dass ich die Desiderata dieser Studie vorwegnehme. Die Kulturmatrix Argentiniens zeichnet sich durch ihre inhärente Heterogenität aus und bietet daher ein breites Spektrum an kulturellen Phänomenen. Und obwohl diese Studie als eine

[75] Hier liegt Erlls Definition des „kollektiven Gedächtnisses“ als Oberbegriff zugrunde.

[76] In diesem Kontext wird auf Folgendes Bezug genommen: der semiotische Sinn sozialer, materieller und mentaler Kultur (vgl. Posner 1991: 42ff.; 2003: 54ff.), die dynamischen Wechselwirkungen der drei Dimensionen mit Blick auf die Erinnerungskultur (vgl. Erll 2017: 98-101) sowie die vielen Überschneidungen zwischen ihnen (vgl. Nünning / Sommer 2004: 18f.).

interdisziplinäre Analyse konzipiert ist, die kulturhistorische Forschung, Lyrik- und Comicanalyse in einer intermedialen Perspektive anhand der Genre-Strukturen, die die Medienkultur des Landes prägen, verbindet, erfasst sie nur einige Aspekte des argentinischen Kulturerbes. Meine Fokussierung auf Tango und Comic im repräsentativen Dialog hängt unmittelbar mit der hohen Relevanz der populären Wahrnehmung und Rezeption dieser Ausdrucksformen zusammen. Ein Teil der Arbeit ist daher ihrer historischen Entwicklung gewidmet, um die Verflechtungen mit Medien, Politik und Geschichte zu konturieren. Die Auswahl bedeutender Autoren wie Discepolín und Quino als exemplarische Vertreter ihrer jeweiligen Genres für die Analyse ihrer Kulturpoetik als mediale Grenzüberschreitung in einem heiklen historischen Kontext verstehe ich als einen Vorschlag, der den Ansatz unzähliger wissenschaftlicher Einzelstudien erweitern könnte, deren Erkenntnisse die meinige sinnvoll ergänzen. Ich bin mir auch bewusst, dass die intermediale Untersuchung der Werke beider Autoren auf der Suche nach Ähnlichkeiten oder Unterschieden den Vorteil haben kann, die Tiefe ihrer kulturellen Praktiken und ihrer kommunikativen Impulse zu erfassen, was die Plausibilität des komparatistischen Vergleichs untermauert.

Generell ist die vorliegende Untersuchung als Beitrag zu einer medialen und graphisch-literarischen „dichten Beschreibung“[77] des kulturellen Reichtums Argentiniens sowie dessen globaler Rezeption und Ausbreitung zu verstehen. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht ein produktiver Dialog über sich „voneinander unterscheidende kulturelle Gefüge“[78] zweier hybrider populärer Artikulationsformen (Tango und Comic) als integrale Bestandteile der Kulturgeschichte des Landes. Die inter- und transmediale Wahrnehmung eröffnet neue Perspektiven für die Interpretation des Schaffens argentinischer Autoren und ihrer zentralen Rolle in gesellschaftlichen Transformationsprozessen. Gleichzeitig ermöglicht sie einen tieferen Einblick in das kulturelle Umfeld innerhalb bestimmter Meilensteine sozialer Prozesse der Gesellschaft. Diese Perspektive ist von einem „selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe“[79] geprägt. Derlei Einblicke erlauben zudem aussagekräftige Rückschlüsse auf die kulturelle Matrix im heutigen soziokulturellen Kontext.[80] Darüber hinaus handelt es sich um eine andersartige kritische und systematische Analyse der Sprengkraft beider Autoren, welche eine komplexe Periode der soziopolitischen Geschichte Argentiniens im Kontext des 20. Jahrhunderts abdeckt und sie vergleichend als Phänomene der Transmedialität ihres vielfältigen Schaffens darstellt.

[77] Im Sinne von Geertz 1995: 21.
[78] Siehe Joachimsthaler 2019: 56f.
[79] Siehe Geertz 2015: 9.
[80] Hier liegt Erlls (2017: 186) Verständnis von kulturellen Paradigmen zugrunde, die „eine prospektive und eine retrospektive Dimension [haben], denn sie präformieren bereits die Erfahrung und sie leiten den erinnernden Abruf in bestimmte Bahnen“.

Teil I - Intermedialität und Rezeptionsprozesse der Ausdrucksformen Tango und Comic im Kontext des 20. Jahrhunderts: Politik – Medien – Kulturgeschichte

Der erste Teil dieses Buchs untersucht die hybriden ästhetischen Kulturformen der Tango- und Comic-Tradition in Bezug auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse im Argentinien des 20. Jahrhunderts und analysiert typische Indikatoren dieser Verbindung in den Medien der Zeit. Die historisch-gesellschaftspolitische Darstellung umfasst den Zeitraum von 1860 bis 1990. Die Bedeutung der ausgewählten Zeiträume für Kultur und Gesellschaft liegt darin, dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Beginn der Nationalstaatsbildung und die Integration in die Weltwirtschaft entwickelten und beide Ausdrucksformen ihre Blütezeit im 20. Jahrhundert erlebten. Es beschreibt politische Konzepte, Diskurse und Maßnahmen, die sich historisch herausgebildet haben und die auf eine wertorientierte Gestaltung gesellschaftlicher Strukturen und Prozesse abzielen. In diesem historischen Rückblick werden solche Darstellungen in Tango und Comic auf der Grundlage von Intermedialität behandelt, worunter (im weitesten Sinne) jede Grenzüberschreitung zwischen traditionell als unterschiedlich angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmitteln verstanden wird (vgl. Nünning 2013: 344). Im Mittelpunkt der Analyse stehen daher die Interaktionen zwischen Autoren und Lesern bzw. Hörern im Rezeptionsprozess bei der Vermittlung aktueller Ereignisse. Dabei wird insbesondere die Bedeutung brisanter Inhalte im historisch-soziokulturellen Kontext der jeweiligen Zeit als aktiver kultureller Impuls einer Erinnerungskultur[1] berücksichtigt.

2 Ein historischer Rückblick auf den Tango am Rio de la Plata[2]

Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más penas ni olvido.
(Le Pera / Gardel, 1934)

Die Einleitung seiner Kompilation *100 Tangos de oro* (2011: 3) beginnt César Evaristo mit dem Satz: „Buenos Aires late al ritmo de un tango“[3]. Diese Erfahrung drückte das Duo Le Pera / Gardel in dem Tango „Mi Buenos Aires querido“ (1934) aus und kündigte an, dass mit den Tangoversen die Geschichten der Menschen dieser Stadt entschlüsselt werden könnten, denn in vielen Tangos wurden die Erlebnisse der Bewohner am Río de la Plata niedergeschrieben. Obwohl die künstlerische Karriere des Duos durch den Flugzeugabsturz in Medellín (1935) unvollendet blieb, sind ihre Verse, zusammen mit anderen aus dieser Blütezeit des Tangos, zur Freude künftiger Generationen im nationalen Erbe erhalten geblieben. Ausgehend von dieser engen Verflechtung zwischen dem Rhythmus von Buenos Aires und

[1] Hier liegt die Auffassung Erlls (2004: 4) bezüglich der „Praxis kollektiven Erinnerns“ zugrunde.
[2] Meine Untersuchung stützt sich bei den soziopolitischen sowie kulturellen Perspektiven dieses Phänomens als Ganzes im Kontext der argentinischen Geschichte auf die Werke von Gustavo Varela (2016), Julio Mafud (1966 und 1971), Horacio Salas (2002 [original Spanisch 1986], Übers. T. Roman Adler) und Blas Matamorro (1982). Die Erforschung der „*poéticas del tango*“ stützt sich auf die Werke von Oscar Conde (2003, 2014). Die Erläuterung der *Lunfardo*-Ausdrücke erfolgt nach Conde (2019) sowie Salas (2002, [1986]). Die Tangotexte, die in den Kapiteln keine andere Herkunft ausweisen, wurden aus www.todotango.com entnommen.
[3] „Buenos Aires schlägt im Rhythmus eines Tangos“.

den Lebenserfahrungen seiner Bewohner, stütze ich diesen historischen Rückblick auf die Entwicklung des Tangos am Río de la Plata und die Analyse seiner Themen. Ziel ist es herauszufinden, wie und inwiefern diese beliebte Ausdrucksform zur Stimme dieser Stadt und ihrer Bevölkerung wurde. Gegenstand dieses Kapitels ist der argentinische Tango von seinen Anfängen im 19. Jahrhundert bis zum Ende des goldenen Zeitalters des Tangos im 20. Jahrhundert.

Die Untersuchung zeigt drei Entwicklungsphasen des historischen Prozesses der transgenerischen Gattung Tango, die seine Diversität mittels dreier Genres erkennen lässt: den *tango prostibulario*, den *tango canción* und den *tango de vanguardia.*[4] Während sich die historische Darstellung auf diverse soziopolitisch relevante Ereignisse konzentriert, werden einige Werke berühmter Tango-Lyriker des *corpus* dieser populären *rioplatense*[5] Tradition analysiert. Des Weiteren wird dem Œuvre von Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*) in Teil II-Kapitel 4 eine besondere Beachtung zugeteilt. Der Fokus liegt auf Tango-Kompositionen des Zeitraums 1916 bis 1955 und deren gesellschaftlicher Geltung. Dabei wird – im Sinne des Literaturwissenschaftlers Oscar Conde (2003: 16) – nicht aus dem Blick verloren, dass es sich dabei nicht um Gedichte handelt, sondern Verse als Bestandteil von Musik. Es sind kurze Liedertexte, die gehört und in der Regel nicht getanzt werden. Letztendlich können diese also auch noch in enger Beziehung zur Musik untersucht werden – dies ist aber nicht das Ziel dieser Analyse, die sich auf die Texte (Lyrik) konzentriert. Obwohl die Ausdruckskraft des Tangos in seiner hybriden Interpretation (Tanz, Musik, Lyrik) liegt und seine weltweite Vermarktung vor allem auf „Konsum oder Tanzschritte" (Salas 2002: 7) reduziert wird, sind es seine Texte, die von historischen Ereignissen und gesellschaftlichen Problemen erzählen. Dies ermöglicht ein umfassendes Verständnis der Kultur und Geschichte des Landes und bereichert meine Beobachtungen in diesem Buch. Die musikalische Betrachtung der Werke wird, wie bereits erläutert, nur vereinzelt ins Blickfeld kommen. Weiterhin ist anzumerken, dass weder die Tanz- noch die melodische sowie die instrumentelle Entwicklung des Tango Bestandteil dieser Untersuchung ist, da diese gesonderten Untersuchungen erfordern und daher den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Dementsprechend nimmt diese Thematik eine untergeordnete Rolle ein. Um die Entwicklung der Tangogeschichte zu vervollständigen, werde ich einen kurzen historischen Rückblick bis zur Gegenwart geben.

Das Kapitel ist wie folgt strukturiert: Abschnitt **2.1** stellt Konzepte, Verfahren und Abgrenzungen vor, welche den analytischen Rahmen dieser Untersuchung der Tango-Lyrik im Besonderen sowie die allgemeine Rolle des Tangos in den Prozessen der kollektiven Konstruktion der argentinischen Kulturgeschichte im untersuchten Zeitraum spezifizieren. In Abschnitt **2.2** erfolgt eine kurze Klassifikation der transgenerischen Gattung Tango. Abschnitt **2.3** befasst sich mit der Entstehung dieses hybriden Genres als *tango prostibulario* an den Ufern des Río de la Plata im Zeitraum 1880 bis 1916 und den sozialen Konstellationen, die zu dieser Entstehung in der argentinischen Gesellschaft führten. Abschnitt **2.4** behandelt das Genre des *tango canción*, das im Mittelpunkt dieses Kapitels steht. Besonderes Augenmerk wird auf die Neuheit gelegt, die er in das Leben der *porteños* brachte, sowie auf die

[4] Die drei Phasen werden in dem jeweiligen Abschnitt genau charakterisiert. Daher hier nur die Bekanntgabe.
[5] *Rioplatense* – Aus dem *Río de la Plata* stammend. Dieser Ausdruck umfasst beide Ufer, also jenes Argentiniens als auch Uruguays. Der Begriff *platensisch* wird auch dafür verwendet.

gesellschaftliche Resonanz, die er hervorrief, da viele seiner Texte kritische soziopolitische Situationen anprangerten. Abschnitt **2.4** komplettiert diesen historischen Rückblick, in dem das Genre *tango vanguardia* bis zu der Gegenwart kurz präsentiert wird.

2.1 Analytischer Rahmen: Begriffe – Methoden – Abgrenzungen

Dieser Abschnitt legt das analytische Fundament für die Analyse von Tangotexten renommierter Tangodichter sowohl in 2.4.5 als auch in 4.4 hinsichtlich ihrer literarisch-poetischen Komponenten im historisch-soziopolitischen Kontext der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Der historische Rückblick stützt sich hauptsächlich auf Gustavo Varelas Forschungen zu *Tango y Política* (2016). Dies ist darauf zurückzuführen, dass die darin vertretene gesellschaftspolitische Perspektive mit derjenigen übereinstimmt, die in dieser Studie analysiert werden soll. Des Weiteren wurden für die vorliegende Untersuchung Dokumente aus verschiedenen Staatsarchiven vor Ort eingesehen, um die kulturelle Relevanz der Tangotradition in Argentinien nicht nur zu diskutieren, sondern auch mit originalen historischen Quellen belegen zu können. Dazu zählen u.a.: Archivo de la Nación Argentina, Archivo del Congreso de la Nación, Archivo de la Sociedad Argentina de Compositores y Autores, Archivo de la Biblioteca Nacional. Zudem wurde in verschiedenen argentinischen Publikationen (Forschungsberichte, Zeitungen, Zeitschriften, Interviews) recherchiert.

Bei der Lyrikanalyse orientiere ich mich an Forschungsansätzen aus Dieter Lampings *Handbuch Lyrik – Theorie, Analyse, Geschichte* (2016): „Rhetorische Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren" von Christof Rudek (2016: 49-59), der „Lyrik und Narration" von Peter Hühn (2016: 62-66) sowie auf die Perspektiven in „Funktionen der Lyrik" von Rüdiger Zymner (2016: 112-118). Wie meine Tangotextanalyse zeigen wird, bieten diese drei Aspekte ein zentrales Werkzeug, um die Tango-Verse angemessen zu beleuchten. Sie ermöglichen eine Vertiefung der literarisch-poetischen Form und dienen der Veranschaulichung theoretischer Konzepte. Überdies werden bei Bedarf weitere Aufsätze dieses Sammelbandes herangezogen. Wie Lamping in seinem Vorwort erläutert, liegt den Beiträgen des Bandes „ein angemessen weit gefasster Begriff des lyrischen Gedichts zugrunde" (Lamping 2016: Vorwort-XII). Diese Konzeption beachtet u.a. die verschiedenen externen Beziehungen der Gedichte zu Philosophie, Musik oder Kino (vgl. ebd.). Dies ist für meine Tangotextanalyse von Vorteil, da unter dem Begriff Poesie sowohl geschriebene oder schriftlich fixierte Texte als auch phonetisch übermittelte mündliche Poesie verstanden werden soll (vgl. ebd.).

Zu Beginn seines Aufsatzes betont Rudek, dass die „Lyrik meist als die Gattung verstanden [wird], die in besonderem Maße die Sinne anspricht, die Wohlklang produziert und anschauliche Bilder evoziert" (Rudek 2016: 49). Daher sind zwei Aspekte besonders bedeutsam für die Merkmale, nämlich ihre Ressourcen und ihre Gültigkeit/Wirkung. Zu den Ressourcen zählen die Formen Klangfiguren (Reim, Assonanz, Alliteration, Lautmalerei etc.) und Bildfiguren (Vergleich, Metapher, Allegorie, Symbol etc.), die zum Verständnis sprachlicher Aussagen beitragen. Allerdings ist folgender Unterschied in der Interpretation dieser literarischen Formen zu beachten, da diese Differenz insbesondere für einen semantischen

Zusammenhang zwischen Philosophie, Kunst und Geschichte bei der Analyse von Tangotexten entscheidend ist:

> Während bei den Klangfiguren lediglich aufgrund von Buchstabenkombinationen und deren Standardaussprache eindeutig erfassbare Klangphänomene zu beschreiben sind, hat man es bei den Bildfiguren mit komplizierteren Prozessen der Bedeutungs-konstitution zu tun, die durch die Kopplung einander semantisch fremder Bereiche zustande kommen. (Rudek 2016: 49)

In Bezug auf Wirksamkeit geht es in meiner Analyse um die Interpretation der Fähigkeit, Sinnesreize zu präsentieren und eine Reaktion beim Leser hervorzurufen. In diesem Sinne werden sowohl die Kommunikation als auch die Interaktion zwischen Autor und Empfänger untersucht, um ästhetische Empfindungen (*delectare*), Stimmungen oder Emotionen (*movere*) und kognitive Leistungen (*docere*) zu erfassen. Für meine Studie ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass die Wirkungen des Diskurses nicht auf die Sphäre der Schönheit oder des Vergnügens an Bildfiguren beschränkt waren – ebenso wie es in der klassischen Rhetorik der Fall war. Diese Erkenntnis trifft auch auf die Formen der bildhaften Rede in den Tangotexten zu. Dies zu zeigen, bedeutet zu bejahen, was Rudek für die Lyrikanalyse ausdrückt: „Maßgeblich ist vielmehr die Angemessenheit (‚aptum') der Sprache hinsichtlich des behandelten Inhalts. Einer modernen Ästhetik, die auf Originalität und Überraschung, auf das Interessante statt des Schönen setzt und dieses Interessante gerade auch im Bösen und Hässlichen findet" (ebd.: 56). Entsprechend dieser Perspektive werden in meiner Analyse von Tangotexten solche Merkmale untersucht, bei denen das Schöne, Böse und Hässliche durch sprachliche Gestaltungsmittel auf besondere Weise erzählt wird. Diese Ansicht wird mithilfe konkreter Beispiele in den Abschnitten 2.4.5, 4.4 und 6.2.3 veranschaulicht.

Hühn beschreibt die narrative Diskursform als „eine universelle semiotische Praxis, mit der Menschen Erfahrungen sinnhaft ordnen und deuten sowie anderen (oder sich selbst) mitteilen" (Hühn 2016: 62). Er fügt eine detaillierte Beschreibung der Verwendung in allen Kunstgattungen (Erzählprosa, Drama, Filme, Oper und Ballade) an, welche auch für Tangotexte zutrifft. Und zwar vermittelt „Lyrik im engeren Sinne […] Geschehensabläufe, typischerweise mentaler Art und zumeist mit der Stimme und aus der Bewusstseinsperspektive einzelner Sprecher" (ebd.). Diese kommunikative Erzählform des Alltäglichen als Ausdruck der Stimme des Volkes wird in allen drei Phasen der Tangogeschichte praktiziert und ist, wie meine Analyse zeigen wird, die Essenz des Tangos als Hybridform von Tanz, Musik und Text. Durch den variierenden Einsatz der verschiedenen Vermittlungsinstanzen (z.B. Figuren aus der Handlung, Positionen der Fokalisierung etc.) wird u.a. eine „performative Unmittelbarkeit" des Geschehens erzeugt. Diese wird von Hühn wie folgt erläutert und kann auch für den Tangotext identifiziert werden:

> Gedichte können das Geschehen wie Prosaerzählungen distanzierend durch einen übergeordneten Sprecher oder durch Staffelung der Redeinstanz von Sprecher und Protagonist sowie verschiedenen Blickpunkten vermitteln oder, wie Dramen, einen vermittelnden Sprecher fortlassen und den Eindruck performativer Unmittelbarkeit erzeugen, so dass also die Äußerung des Protagonisten gegenwärtig zu erfolgen scheint, als ob Erleben, Denken, Wahrnehmen und Sprechen gleichzeitig geschähen.
>
> (Hühn 2016: 62f.)

Das Konzept der direkten Interaktion zwischen Künstler und Publikum, wie es in der Poesie zum Tragen kommt, erweist sich für die Wirksamkeit ausgewählter Texte des *tango canción*-Repertoires als nützlich. Sie wird in den Abschnitten 2.4.5 und 4.4 zur Analyse der Tango-Lyrik angewandt. In der Untersuchung werden die Interpretationen zweier bekannter Dichter herangezogen, um den literarischen Zusammenhang mit der ästhetisch-poetologischen Aufführung zu beleuchten:

- Gemäß *Dante Alighieri* gilt: „considerare la poesia nella sua giusta essenza: la quale poesia non è altro che invenzione poeticamente espressa secondo retorica e musica“[6].
  (De vulgari eloquentia, II-IV, 2)

- *Federico García Lorca* offenbart folgendes: „[N]i tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la poesía. Aquí, mira; mira. Yo tengo el fuego entre mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura“[7].
  (Poética. De viva voz a G[erardo] D[iego])[8]

In diesen Deutungen von Poesie lassen sich zwei wesentliche Elemente identifizieren, die auch Tangotexte kennzeichnen: Sie folgen den Regeln der Rhetorik und der Musik und sind zugleich argumentativ wie „Feuer zwischen den Händen“. Daher rührt ihre „performative Unmittelbarkeit“ (Hühn 2016: 63). Das bedeutet, dass sie sowohl den Regeln der Poesie (Dante) folgen als auch durch ihre Verse ein axiologisches Kriterium auslösen (G. Lorca), das interpretiert werden kann. Denn eine literarische Schöpfung kann Gefühle hervorrufen, Emotionen ansprechen und ästhetische Reize befriedigen. Daher werden bei der Analyse der Tangotexte – ohne aus dem Blick zu verlieren, dass diese als Liedtexte geschrieben wurden und eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen – die o.g. Kennzeichen der Poesie berücksichtigt. Dies geschieht methodisch vor allem in Anlehnung an den Aufsatz von Eduardo Romano (2014) „Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935)“, der eine Analyse der Lyrik des Tangoliedes unter rhetorischen Gesichtspunkten vorschlägt, basierend auf drei von Goethe als „Naturformen der Dichtung“[9] identifizierte Komponenten:

- *die Lyrik* (Sprachliche Ressourcen wie Metaphern, Vergleiche, Symmetrien usw.)
- *das Epos* (Narration, Stimme des Erzählens einer Geschichte)
- *das Drama* (Ursprung der Stimmen in den Dialogen)

(vgl. Romano 2014: 43)

---

[6] „Die Essenz der Poesie lässt sich wie folgt definieren: Poesie ist eine Kreation, die nach den Regeln der Rhetorik und Musik erschaffen wird“. Siehe Link u. Alighieri (1303-1305).

[7] „Weder Sie noch ich oder ein Dichter wissen, was Poesie ist. Sie ist hier; schau. Ich habe Feuer zwischen meinen Händen. Ich verstehe es und arbeite perfekt mit ihm, aber ohne Literatur kann ich nicht darüber sprechen“.

[8] Veröffentlicht in *Poesía española. Antología 1915-1932* (1932). Gesammelt in *Obras Completas de Federico García Lorca* (1966). Siehe Link u. Diego 1932.

[9] Aus Goethes „West-östlicher Divan, Noten und Abhandlungen – Naturformen der Dichtung“ S. 232: „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik* und *Drama*“. Siehe Link u. Goethe (1819), Berliner Ausgabe 1960ff.

Romano argumentiert, dass die Poesie des Tangos während der 1920er Jahre in rhetorischer Hinsicht von den drei literarischen Grundformen geprägt wurde.[10] Da sich die vorliegende Studie auf diesen Zeitraum bezieht, ist diese Konsolidierung von Bedeutung. Angesichts der Tatsache, dass der *Cancionero del Tango* (Tango-Liederbuch) eine heterogene literarische Sammlung von Tangos darstellt, die laut Azzi (2004: 54) „un sistema de creencias, normas, conceptos, emociones, imágenes, palabras, sonidos, prácticas y rituales"[11] widerspiegelt, wird hier diese Dynamik des Identitätslebens der Bevölkerung am Río de la Plata in den Tangotexten untersucht. Dies geschieht methodisch durch die Analyse der drei inhaltlichen Elemente der Literatur, nämlich Themen, Stoffe und Motive – nach Angelika Corbineau-Hoffmann und Christiane Dahms (2013) –, und zielt darauf ab, zu interpretieren, was Lorcas „Feuer zwischen den Händen" für die Tangodichter bedeutet.

Fernerhin werden in der Tangoanalyse Funktionsbestimmungen beobachtet. Dies bedeutet, dass es sich um „kontextrelative Konstrukte [handelt], die jeweils der Sinnbildung dienen"[12] (Zymner 2016: 115). Mit Zymners Klassifizierung gehe ich von den externen kommunikativen, dispositiven und sozialen Funktionen aus. Das analytische Potenzial dieses Ansatzes ist für die vorliegende Studie förderlich. Denn diese Faktoren erfassen sowohl eine Emotion, ein Verhalten oder eine Verhaltensdisposition, die geweckt oder verstärkt wird, als auch den Einfluss auf die Erzeugung sozialer Identitäten einer Gemeinschaft (vgl. ebd.: 116). Die Analyse wird auch durch die Untersuchungen von Oscar Conde, H. Daniel Dei und Françoise Prioul, publiziert in *Las poéticas del tango canción* (2014) gestützt, in denen die Autoren der Prämisse „*volver a pensar las letras del tango*"[13] (Conde 2014: 17) mit dem Ziel gefolgt sind, die Konstanten und Variablen innerhalb des literarischen Systems des *tango canción* zu entschlüsseln (vgl. ebd.). Dieser von den Autoren untersuchte Tangodiskurs erweist sich als zuverlässiges und fruchtbares Mittel der Wissensvermittlung, das sowohl die Interpretation der Tangoverse (in 2.4.5 und 4.4) als auch meine Argumentation in der vergleichenden Analyse (in 6.2) bereichern kann.

2.2 Ein hybride transgenerische Gattung keimt in der *porteños* Hafenstadt

Der Tango und Buenos Aires, das ist eine *rioplatense*-Verbindung mit paradoxem Beginn. Es handelt sich dabei um ein facettenreiches Paradigma der populären Kultur Argentiniens, das sich – von Anfang an – mit einem eigentümlichen Charakter der argentinischen Gesellschaft präsentiert. Seine Lebenskraft schöpft er zugleich aus Musik, Tanz und Lyrik. Dennoch ist es eine Herausforderung – der Meinung vieler Autoren folgend – den Tango zu beschreiben. Definitionsvorschläge sind daher vor allem eine Annäherung, wie beispielsweise: „*un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta airado, desnudo*" (ein Tango ist die Intimität, die sich verbirgt, und es ist der Schrei, der wütend und nackt aufsteigt) (Galasso 1986: 15), „*un pensamento/sentimiento triste que hasta se puede bailar*" (ein trauriger Gedanke, den man sogar

[10] Siehe auch Romano 1983: 52-60.
[11] „ein System von Glaubensvorstellungen, Normen, Konzepten, Emotionen, Bildern, Worten, Klängen, Praktiken und Ritualen.".
[12] In seiner Argumentation bezieht sich Zymner auf Roy Sommer 2000: 319-341 und Winfried Fluck 1997: 14.
[13] „die Texte des Tangos neu zu vermessen".

tanzen kann) (Discepolín in Pujol 2017: 154), „*das erstaunlichste Phänomen, das ein Volkstanz je hervorgebracht hat*“ (Ernesto Sabato in Salas 2002:14), „*un montón de afecto reunido*“ (eine gesammelte Menge Zuneigung) (Varela 2016: 13), „[*de] cariz […] contestatario y conservador*“ (aus einer rebellischen und konservativen Lage herausgebildet) (Horvath 2006: 51), „*la danza popular más profunda del mundo*“ (der tiefgründigste populäre Tanz der Welt) (Waldo Frank in Carella 1966: 15; Mafud 1966: 9). Jede dieser Definitionsvarianten beschreibt einen Aspekt des „*poliedro de inteligibilidad*“[14] (Varela 2016: 28), als der sich der Tango zeigt. Das anregende Potenzial einer solchen Perspektive scheint sich auch in Varelas historischer Betrachtung des Tangos wiederzufinden:

> El tango es heterogéneo, hecho de capas distintas. Como esa Argentina moderna, hecha también de diversidad y ensayo en la gestación de una sociedad nueva a lo largo del siglo XX. A contrapelo de lo que se ha escrito siempre, en la historia del tango no hay sucesión sino ruptura, discontinuidad, desplazamientos discursivos. Lo que se ofrece como una misma experiencia estalla en dominios distintos. No hay evolución ni progreso. (Varela 2016: 16)[15]

Demzufolge wird die Diversität des Tango („heterogéneo, de capas distintas“) durch drei Genres erfasst: den *tango prostibulario*, den *tango canción* und den *tango de vanguardia*.[16] Aus dieser Perspektive heraus sind die Bereiche in folgender Tabelle dargestellt:

Genre	**Stoffe / Diskurs**	**Herkunftsgebiete**	**Formen**	**Historische Wende (*)**
Prostibulario	Sexualität	Bordelle	Tanz	1880
Canción	bürgerliche Moral	Schule	Text	1916
Vanguardia	Revolution	experimentelle Arbeit	Musik	1955

Tab. 2.1: Gestaltung der transgenerischen Gattung Tango (Quelle: Varela 2016: 16 – Eigene Darstellung)

(*) 1880: Vereinigung und Bildung des Staats als moderne Nation. Buenos Aires wird zur Hauptstadt.
1916: Als erster durch freie Wahlen gewählt, übernimmt Hipólito Yrigoyen die Präsidentschaft.
1955: Sturz des Juan Domingo Perón während seiner ersten Präsidentschaft.

Mit dieser Einteilung identifiziert Varela – der eine Perspektive favorisiert, die die Geschichte des Tangos mit der politischen Geschichte zusammendenkt [17] – die Bereiche der Diskontinuität und der Brüche in der populären Tradition. Sie werden nicht als Perioden eines

[14] Der Tango kann – gemäß Varela – als ein offenkundiger ‚Polyeder der Verständlichkeit‘ begriffen werden (fig. wg. seiner Vieldimensionalität), dessen Umfang des Facettenreichtums nicht im Voraus definiert ist, und der niemals als vollendet angesehen werden kann.

[15] „Der Tango ist heterogen und besteht aus verschiedenen Schichten. Genauso wie das moderne Argentinien, das sich im 20. Jahrhundert durch Vielfalt und den Versuch der Entwicklung einer neuen Gesellschaft auszeichnete. Im Gegensatz zu dem, was immer geschrieben wurde, gibt es in der Geschichte des Tangos keine Fortsetzung, sondern Brüche, Diskontinuitäten und diskursive Verschiebungen. Was als eine Erfahrung angeboten wird, explodiert in verschiedenen Bereichen. Es gibt weder Evolution noch Fortschritt“.

[16] Der Bordell-Tango, das Tango-Lied und der Avantgarde-Tango (auch als *tango nuevo* bekannt).

[17] Die Begründung Varelas im Interview von Anahí Pérez Pavez am 29.04.2016 lautet: „La historia política es aquello que permite derribar los mitos y las falsas afirmaciones. Por ejemplo, aquella que afirma que el tango y la política no tienen nada que ver. O que el arte y la política son antagónicos o indiferentes entre sí“. („Die politische Geschichte erlaubt es, Mythen und falsche Behauptungen zu entlarven. Zum Beispiel diejenigen, die behaupten, dass Tango und Politik nichts miteinander zu tun haben. Oder dass Kunst und Politik einander widersprechen oder einander gleichgültig sind“.) Siehe Link unter Pérez Pavez 2016.

kontinuierlichen Prozesses, sondern als Ereignisse innerhalb der politischen Geschichte Argentiniens verstanden und analysiert. Die vorliegende Studie stützt sich auf diese Deutung und ergründet so die vielfältigen Ereignisse, die diese Vorgänge prägen. Gleichzeitig erhebt sie nicht den Anspruch, eine Gesamtgeschichte vorzulegen, die jedes einzelne Element der Tangotradition erfassen will. Vielmehr geht es darum den Tango in seinen signifikanten Gegensätzen und in seiner Verbreitung zu untersuchen, um – wie Varela anregt – selten beschrittene Analysepfade zu beschreiten. Daher beschränken sich die folgenden Abschnitte auf Aspekte, die eine soziopolitische Geschichte des Tangos umreißen. Dieser Argumentationsstrang ist wesentlich für den Schwerpunkt der kulturhistorischen Untersuchung in Teil II.

2.3 Tango Prostibulario – *lúbrico e indecente*

2.3.1 Der Auftakt

Am Anfang war der Tango *lúbrico e indecente* (lasziv und obszön), der in den 1880er Jahren während des Aufbaus und der Entstehung des modernen Argentiniens entstand. Als *baile* (Tanz) zeigte er Nuancen der *candombe*[18], der *habanera*[19], der *milongas*[20], und einige Gesten ähnelten denen anderer Tänze[21]. Neu war jedoch die Intimität der Bewegungen und Umarmungen – diese Sinnlichkeit ist ein grundlegendes Element und Merkmal des Tangos (vgl. Varela 2016: 15). So entstanden sowohl der Tanz als auch seine Musik ohne Vorbilder. Darüber hinaus kam eine Mischung aus verschiedenen Ethnien, Volksgruppen und Sprachen – darunter *gringos*[22], *criollos*[23], *orilleros*[24], *niños bien*[25] und sogar Prostituierte – hinzu. Sie trafen sich in Tanzakademien, *peringundinen*[26], *clandestinos*[27], kleinen Hotels, *Cafeterías* oder Gasthäusern. Bei den Begegnungen mischten sich Improvisationen und fremde Musik, der Tanz war die figurative Vorwegnahme sexueller Bindungen (vgl. ebd.: 45f.). Durch diese kulturelle Verschmelzung keimte der Tango am *Rio de la Plata* und etablierte sich dort. An dieser Stelle ist es notwendig, die relevanten Fakten hervorzuheben, die die Entstehung ermöglicht haben. Im folgenden Abschnitt wird deshalb die Verflechtung zwischen der Sozialpolitik des Landes und dem Tango skizziert.

---

[18] *Candombre* – Musik und Tanz afrikanischen Ursprungs, die unter den Schwarzen Uruguays und Argentiniens verbreitet waren und nach wie vor in Uruguay praktiziert werden.
[19] *Habanera* – Aus Kuba stammender Tanz im 2/4-Takt, der ein „Vorfahre" des Tangos ist.
[20] *Milonga* – Ländliche Variante und „Vorfahre" des Tangos, die als eigener Rhythmus auch in das Repertoire des *orquesta típica* (Tangoorchester) aufgenommen wurde; ebenfalls Bezeichnung für den Ort, an dem Tango getanzt wird. Die *orquesta típica* bestanden jeweils aus sechs Musikern. Der Begriff wurde zuerst von Vicente Greco (Musiker) verwendet.
[21] Beispielsweise eine erotische Geste aus dem Walzer (vgl. Varela 2016: 15). Die Beiträge aller dieser genannten Genres fasst Matamorro (1976: 89) zusammen.
[22] *Gringo* – im Sinne von „Ausländer". So wurden die Einwanderer (Europäer oder Nordamerikaner) genannt.
[23] *Criollo* – Einheimischer Argentinier, der kein *Indio,* sondern bereits eine Mischung der ersten Eroberer mit der nativen Bevölkerung war.
[24] *Orilleros* – Bewohner des Stadtrands.
[25] *Niños bien* – wohlhabende Bourgeoisie.
[26] *Peringundines* – Bezeichnung für Tanzstätten in den Anfängen des Tangos.
[27] *Clandestino* – heimlicher Ort. Ausdruck, der auch als Bezeichnung für illegale Bordelle Verwendung fand.

2.3.2 Die relevanten gesellschaftspolitischen Ereignisse im 19. Jahrhundert

Ende des 19. Jahrhunderts fungierte die Hafenstadt Buenos Aires als Einwanderungstor für Menschen aus Europa. Bereits 1853 sah die argentinische Verfassung großzügige Garantien für Einwanderer vor: Artikel 20 verfügte die Gleichheit der Bürgerrechte zwischen Argentiniern und Ausländern; Artikel 25 verpflichtete die Bundesregierung, die europäische Einwanderung zu fördern, indem sie denjenigen, die beabsichtigten, im Land zu arbeiten und in Würde zu leben, Steuerbefreiung gewährte. Von diesen günstigen Bedingungen profitierten europäische Familien, die sich in einigen Provinzen Argentiniens niederließen (u.a. Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, Mendoza). Abbildung 2.1 zeigt eine nützliche Informationsquelle für Arbeiter, Migranten und wohlhabende Aristokraten in der Provinz Santa Fe (Beispiel für eine Ansiedlung), die 1895 von der Einwanderungsbehörde herausgegeben wurde, um die wirtschaftlichen Aktivitäten darzustellen.

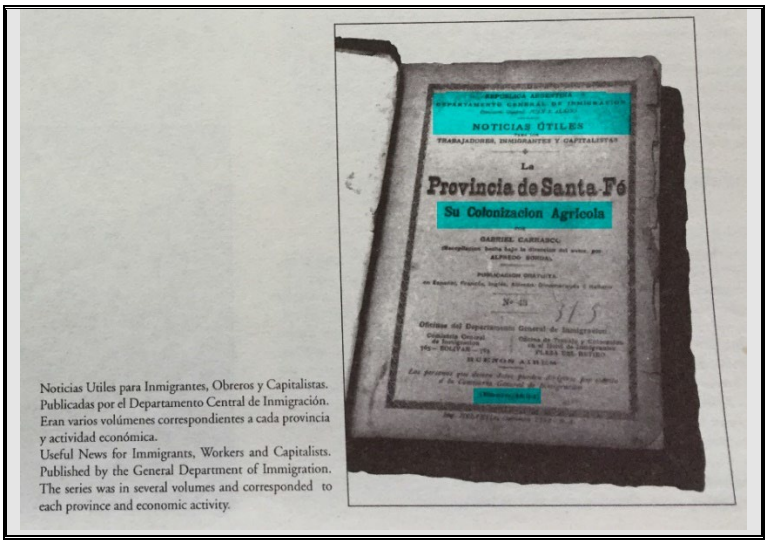


Abb. 2.1: Beispiel einer dokumentierten Informationsquelle über ökonomische Aktivitäten in der Landwirtschaft der provinziellen Kolonien. Publiziert von der Departamento General de Inmigración, 1895 – Nro. 43. Die Hervorhebungen sind von mir.
(Quelle: Swiderski / Farjat (1999), „La inmigración" – Kap. II, S.125, AGN[28])

Diese Regierungspolitik, die über mehrere Jahrzehnte auf Produktivitätssteigerung setzte, prägte auch die sozioökonomische Situation Argentiniens mit verschiedenen Maßnahmen: der Einführung einer einheitlichen Währung, der territorialen Einigung – nach zahlreichen Bürgerkriegen und Grenzstreitigkeiten mit den *Indios*[29] –, der Kontrolle der Landnutzung durch den Ausbau der Landwirtschaft und des Viehbestands sowie durch Bevölkerungswachstum. Die massive Einwanderung ab den 1870er Jahren, so Varela, habe aber auch einen anderen politischen Aspekt deutlich gemacht, der die Grundlage für diesen Anreiz bildete: die Handelsfreiheit. In diesem Kontext bot das Land hervorragende Möglichkeiten, die Vielen die Verwirklichung ihrer Träume zu ermöglichen schienen. Konkret bedeutete dies: Familie, Arbeit und sozialer Aufstieg stellten eine vorteilhafte Grundlage für den

[28] AGN: Abkürzung für Archivo General de la Nación Argentina (Allgemeines Nationalarchiv Argentiniens).
[29] *Indios* – Ureinwohner. „[F]ür europäische Augen der Inbegriff der Barbarei" (Salas 2002: 126).

Integrationsprozess von Einwanderern dar (vgl. Varela 2016: 55). Zudem verfügte Argentinien über Rohstoffe, große fruchtbare Flächen, eine moderne Verkehrsinfrastruktur und versprach sichere Einkommens- und Sparmöglichkeiten sowie keine Beschränkungen für Investitionen oder Geldtransfers ins Ausland. Der Staat organisierte sorgfältig einen reibungslosen Start für die Migranten und präsentierte sich der Welt als Garant (s. Abb. 2.2) einer „tierra de promesas con garantía política de seguridad económica“[30] (ebd.). Mit anderen Worten: Freihandel als Lockmittel lautete die Devise. Ein Prinzip, das Hoffnung weckte und eine neue staatliche Ordnung zur Bewältigung der neu entstandenen sozialen Situation förderte, wie Varela betont:

> El ascenso social, enunciado por entonces con el concepto de progreso, es el atractivo que pretende seducir a los extranjeros a la vez que el principio en torno al cual va a girar la intervención política de los diferentes gobiernos de la época para administrar una población heterogénea. (Varela 2016: 55)[31]

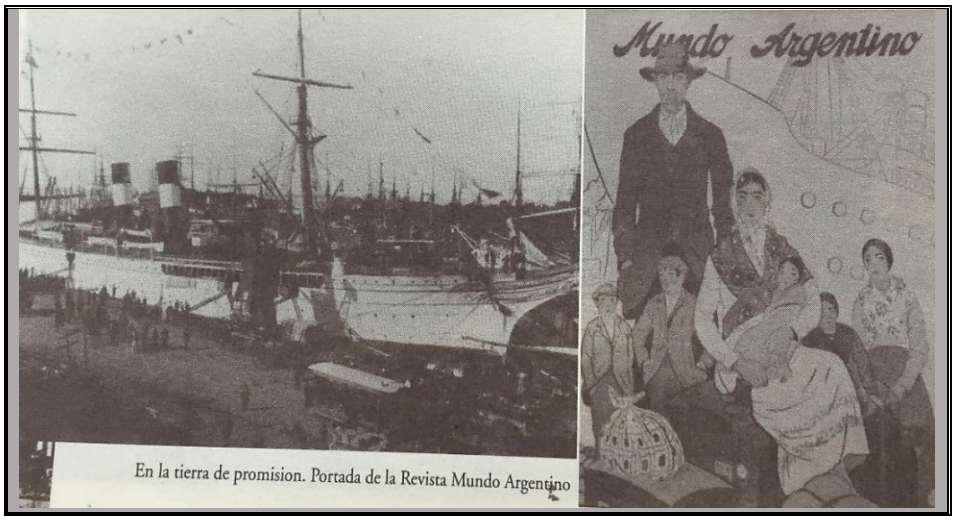


Abb. 2.2: a) Ankunft von Migranten in dem Hafen von Buenos Aires, Argentinien „En la tierra de promisión“ (In das Gelobte Land); b) Titelblatt der Zeitschrift *Mundo Argentino.* (Quelle: Swiderski / Farjat (1999) „Los viajes y arribos“ – Kap. III, Periode 1880-1910, S. 45, AGN)

Die Verankerung dieser Politik lässt sich – nach Varelas Argumentation – auf die politische Rede General Julio Argentino Rocas vor dem Kongress zurückführen, als dieser am 13. Oktober 1880 die Macht übernahm. Mit seinem Motto *Paz y Administración* (Frieden und Verwaltung) rief er die Gründung eines modernen argentinischen Staates aus. *Paz* beendete die internen Kriege zwischen Buenos Aires und der Konföderation sowie der Kampf gegen die *Indios.*[32] *Administración* deutete die Umsetzung eines zielgerichteten politischen Plans an, der Argentinien in die westlichen ökonomischen Märkte integrieren sollte. Ein wichtiger Faktor der Verwirklichung dieses Vorhabens stellte die Erweiterung des für die Produktion und

[30] „Land der Verheißung mit politischer Garantie für wirtschaftliche Sicherheit“.
[31] „Der soziale Aufstieg, der damals durch den Begriff des Fortschritts ausgedrückt wurde, war der Anreiz, der Ausländer anlocken sollte, und gleichzeitig das Prinzip, das die verschiedenen Regierungen der Zeit anwendeten, um mittels politischer Interventionen eine heterogene Bevölkerung zu verwalten“.
[32] General Julio A. Roca führte zwischen 1878-1880 eine Militärkampagne durch, die *Campaña al Desierto* (Wüstenkampagne), bei der verschiedene indigene Völker im Rahmen der Grenzkolonisation bekämpft wurden. Mehr als 1.000 indigene Einwohner kamen dabei ums Leben.

Verarbeitung von Gütern und Rohstoffen nutzbaren Territoriums dar. Die *Conquista del Desierto*[33] wurde durch ausländische Banken finanziert. Entscheidenden Einfluss hatte die von Großbritannien initiierte Industriepolitik: die britische Regierung reduzierte die Agrarsubventionen im Inland, während das *proyecto argentino* (argentinisches Projekt) durch Kredite unterstützt wurde, wie Salas bestätigt:

> Die Zukunftsentwürfe der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts stellten sich ein, an der Landwirtschaft orientiertes Land vor, das in der Lage sein sollte, die britischen Inseln mit Rohstoffen zu versorgen. Es sollte von einer vorausblickenden Schicht der Gesellschaft gelenkt werden, die genügend Macht hätte, um jede einzelne Äußerung, die natürlich mit dem zukünftigen Land in Übereinstimmung zu stehen hatte, kontrollieren zu können. (Salas 2002: 125)

Eine solch schicksalhafte Entscheidung ruft jedoch die Frage auf, welche Folgen dieser vermeintliche Fortschritt für Argentinien hatte, das auf dem Papier gut in ein avantgardistisches Weltbild passte (vgl. ebd.). Eine mögliche Antwort liefert folgende Feststellung: „Esta es la raíz política de la inmigración masiva: la prepotencia del poder inglés en la decisión de un destino económico para la Argentina. Este destino exige la guerra al indio y la llegada de extranjeros“[34] (Varela 2006: 52). Die Verse Evaristo Barrios, gesungen vom *payador*[35] Luis Acosta García (1895-1933) [36], erzählen von der Not eines Landbesitzers bei der Konfiszierung seines Territoriums, eine durchaus gängige Situation:

---

[33] Diesen Feldzug – auch *Guerra al Desierto* (Wüstenkrieg) genannt – hatte die Regierung Rocas als *Conquista del Desierto* (fig. Eroberung der Wildnis) benannt. Bei dieser militärischen Aktion wurden die Ureinwohner dieser Länder als ‚unmenschlich' betrachtet, um sie zu enteignen und zu töten. Die Kampagne hatte das Ziel, die argentinisch-europäische Dominanz der *anglo-criolla* Oligarchie über die *Pampa* und *Patagonien* endgültig sicherzustellen und zu konsolidieren. Die erschlossenen Länder (vor allem in *Patagonien*) wurden unter wenigen Großgrundbesitzern aufgeteilt, von denen einige mehr als 10.000 km² Land erhielten. Deshalb nannten die *araucanos* (indigenes Volk) die Weißen *huinca* (= Usurpator und Viehräuber) (vgl. Horvath 2006: 208f.). Um das Ausmaß dieser Kampagne zu erfassen, ist es empfehlenswert, sich unter anderem mit den folgenden Quellen zu befassen: Milcíades Peña (1975); Heraldo Chamorro (2001): „Preparativos previos a los hechos de 1878/9“, S.153-160; „La Expedición al desierto“, S. 161-166; „Denuncias al Tribunal II° de Bruselas“, S. 181-184; „Derecho del Mapuche a su propia Nación“, S. 185-192; Osvaldo Bayer (2016):„La hazaña del mayor Ruybal“, S. 348-351.

[34] „Dies ist die politische Wurzel der Masseneinwanderung: die Anmaßung der englischen Macht, über das wirtschaftliche Schicksal Argentiniens zu entscheiden. Dieses Ziel erfordert den Krieg gegen Indios und die Ankunft von Ausländern“.

[35] *Payador* – Sänger der *payada* (= ländlicher Sprechgesang und Vorgänger der *milongas*). Bekannt als eine vor allem in Südamerika geprägte poetische Musikkunst der hispanischen Kultur. Der *Payador* ist ein Künstler, der zusammen mit dem Klang seiner Gitarre ein improvisiertes Gedicht rezitiert. *Payadas* können zwischen zwei Personen ausgetragen werden und in diesem Fall mehrere Stunden andauern. Sie enden, wenn einer der Erzähler auf die Aufforderung des anderen *Payador* keine Antwort gibt. Der Tag der *Payadores* wird am 23. Juli in Argentinien, Uruguay, Brasilien und Chile gefeiert. An diesem Tag im Jahr 1884 fand im Artigas-Theater in Montevideo, Uruguay, die berühmte *Payada* zwischen dem Uruguayer Juan De Nava und dem Argentinier Gabino Ezeiza statt. Ezeiza gewann es mit einer Improvisation, die später zu ihrem Lied „Saludo a Paysandú“ werden sollte. Der Tag der *Payadores* wurde 1992 ausgerufen, aber erst ab 1996 gefeiert.

[36] Der Zirkuskünstler (geb. in Cnel. Dorrego, Buenos Aires Provinz) wurde unter dem Pseudonym „Peres-Gil“ bekannt, dass die Öffentlichkeit in „Perejil“ (Synkope) verwandelte. Er trat als Gitarrist, Sänger und Payador auf. Im Jahr 1919 spielte er in Buenos Aires u.a. mit Evaristo Barrios, mit dem er sich in Wettstreiten maß, die beim Publikum Begeisterung und sogar Rivalitäten auslösten. Um 1920 bildete er ein Duett mit dem *payador* Lorenzo Orlando und schloss sich dann seiner Partnerin Estela Correa an. Diese Gruppe wurde unter dem Namen „The Last Gauchos“ populär. Aber Acosta García blieb nicht bei der gereimten Kritik an. Er gründete in Bahía Blanca (südliche Hafenstadt der Provinz Buenos Aires), wo er zwischen 1926 und 1929 lebte, die

„*Protesta gaucha*“ (1938, Evaristo Barrios):

El día que regresé,	Am Tag, an dem ich zurückkehrte,
no encontré *china*[37] ni nada,	habe ich weder eine *china* noch sonst etwas gefunden,
porque era fiscalizada	weil beschlagnahmt war,
la tierra que yo poblé;	das Land, das ich besiedelte;
en vano les reclamé	vergebens habe ich eingefordert
derecho de poblador,	das Recht des Siedlers,
puso la ley su rigor	das Gesetz waltete in seiner Strenge,
y yo sin plata y rabioso	und ich ohne Geld, und rasend
fui a parar al calabozo	ging in den Kerker
por malo y acusador.	Als Bösewicht und Ankläger.

(Seibel / Deambrosi, 1998: 99; Horvath 2002: 208, Übers. H. Heggen)

Luis Acosta García, genannt „*el trovero del pueblo*“ (der Volkstrovador), brachte sein Unbehagen über den nachlässigen öffentlichen Umgang mit anonymen Helden zum Ausdruck. Er hat für die Freiheit und das Recht des Arbeiters auf ein menschenwürdiges Leben gesungen (vgl. Horvath 2002: 54). Acosta García ist der Autor des Tangos „Dios te salve m'hijo“ (1933), zu dem Agustín Magaldi und Pedro Noda die Musik beigesteuert haben:

¡Pobre m'hijo,	Mein armes Kind!
quien diría que por noble y por valiente	wer hätte gedacht, dass ein Edler und Tapferer
pagaría con su vida el sostén de una opinión!	sein Beharren auf einer Meinung mit dem Leben bezahlen würde!
Por no hacerme caso, m'hijo,	Warum hast du nicht auf mich gehört, mein Kind!
se lo dije tantas veces	ich habe es dir zu oft gesagt
no haga juicio a los discursos del doctor	über die Worte des Arztes und des Dienstherrn
ni del patrón.	lässt sich nicht streiten.

(Horvath 2002: 54, Übers. LD)

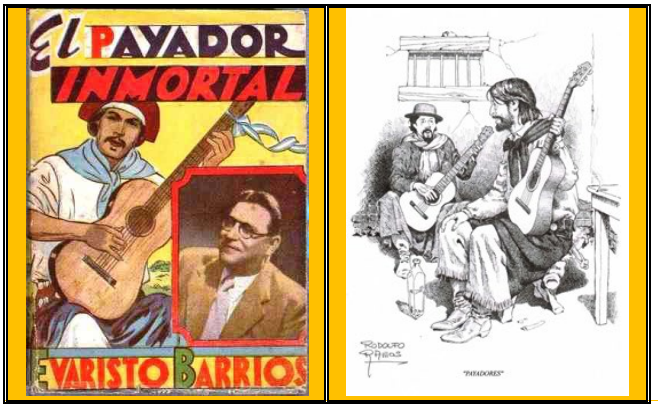


Abb. 2.3:
a) Poesien von Evaristo Barrios[38];
b) „Payadores“ von R. Raillas
(Quelle: a) Cover, b) „El payador rioplatense“ s. Link u. Raillas o. J.)

Zeitung *El Juglar*, und in Junín die Zeitung *El Trovador*. Außerdem arbeitete er für die Zeitung *El Payador* und die Zeitschrift *El Alma que Canta*, Vorgängerin der Zeitschrift *Toco y Canto*. Er starb sehr früh mit 38 Jahren. Seine Verse blieben aber im kollektiven Gedächtnis seiner Anhänger erhalten. Atahualpa Yupanqui (selbst ein großer Volkstrovador Argentiniens) widmete Don Luis Acosta García in seinen „Cantos del Sur“ *post mortem* folgende Verse: „En la mitad del camino se le cansó el corazón y entró de golpe al silencio, y el silencio lo tapó“ („Auf halbem Weg wurde sein Herz müde und er trat plötzlich in die Stille ein, und die Stille umhüllte ihn“). Siehe Link u. Yupanqui (o. J.) 3:18-3:25.

[37] *China* – Ehepartnerin des Gauchos.

[38] Weitere Informationen zum poetischen Werk siehe Link u. Benedetti (o. J.) in *Todo Tango*.

Dieser fortschreitende Prozess der territorialen Enteignung durch Usurpation – wie in der „*protesta gaucha*" beschreiben wird – festigte eine soziopolitische Konstellation, die das gesellschaftliche Leben in Argentinien tiefgreifend veränderte. Die Situation entwickelte sich so explosiv, weil das Projekt zur Bildung des modernen argentinischen Staates unter einer Agrar-oligarchie entstand, in der die europäische Herrschaft über alle indigenen Wurzeln dominierte. Die Hegemonie einer sozialen Minderheit – deren wirtschaftliche Macht in der Rendite des Bodens und in der Allianz mit britischen Interessen lag – zog eine tiefgreifende materielle Umgestaltung des Landes nach sich. Dieser Prozess der notwendigen Anwerbung ausländischer Arbeitskräfte führte jedoch zu einer aristokratischen Verachtung der Einwanderer gegenüber den Einheimischen. Wie Varela in einem Interview mit *El Destape* am 29.04.2016 darlegte, sah die soziale Realität so aus: viel Geld in wenigen Händen, unzählige arme Menschen ohne Anspruch auf irgendetwas, dazu eine Stadt mit großen Wohnblocks im Kontrast zu kleinen Blechhütten im Zentrum, 200 Schulen und insgesamt 6.000 Bordelle, die sich entlang der Peripherien und in den südlichen Vororten der Hauptstadt befanden.[39] So trug das Agrar-Export-Modell in sozialer Hinsicht zur Konsolidierung einer oligarchischen Herrschaftsform bei, beschleunigte das Wirtschaftswachstum und die Aufnahme einer großen Masse von Einwanderern, die die argentinische Gesellschaft prägten. Es ist anzumerken, dass bei der Planung dieses Projekts „bestimmte Unwägbarkeiten, die den Rahmen des Modells sprengten, […] vergessen [wurden]" (Salas 2002: 126). Die folgenden Abschnitte beschreiben diese Versäumnisse, die offensichtlichen Veränderungen in der Hauptstadt, ihre Auswirkungen auf das soziale Leben und deren Bedeutung für die Tangotradition.

2.3.3 Urbaner Wandel in der Hauptstadt

Zunächst muss das Bevölkerungswachstum im Kontext der o.g. politischen Anordnungen betrachten werden. Seit der Unabhängigkeit von der spanischen Krone im Jahr 1816 bis etwa 1860 gab es keine großen demographischen Veränderungen in der argentinischen Gesellschaft (vgl. Salas 2002: 39). Danach stieg das Bevölkerungswachstum rapide an, wie die folgende Tabelle aus dem *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires* zeigt:

(*) Immer bezogen auf die vorherige Zeile

Jahr	Einwohnerzahl von Buenos Aires, basierend auf Volkzählungen	
1816	46.000	Unabhängigkeit
1822	55.000	19% Zuwachs (*)
1869	177.787	223% Zuwachs – 48% der gesamten Bevölkerung
1886	400.951	125% Zuwachs
1895	677.780	69% Zuwachs - davon 54% Ausländer
1903	895.381	32% Zuwachs

Tab. 2.2: Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires – Eigene Darstellung

[39] Der Link zum Interview ist unter Pérez Pavez (2016) zu finden. Siehe auch José Luis Scarsi 1996 und 2003.

(Quelle: „25 Años de la estadística porteña“ – Dirección Gral de Estadística y Censos – 2015: 22)
Die Gesetzgebung der Konföderierten, die eine unbegrenzte Einwanderung erlaubte, veränderte das Gesicht des Landes. Diese rasante Entwicklung hatte erhebliche Auswirkungen auf die Hauptstadt, deren Infrastruktur auf diesen massiven Ansturm nicht vorbereitet war. Entsprechend veränderte Buenos Aires zwischen 1880 und 1910 sein Erscheinungsbild. Als Folge des Bevölkerungswachstums entstanden in den *arrabales* von Buenos Aires die *conventillos* (Abb. 2.4), eine Wohnform, die Familien vorbehalten war. Einige Hausverwaltungen schreckten jedoch nicht davor zurück, auch alleinstehende Männer in den Zimmern unterzubringen. Es herrschte drangvolle Enge und die Lebensbedingungen waren für alle Bewohner erbärmlich, wie das Foto in Abb. 2.4 veranschaulicht.



Abb. 2.4: *Conventillo* Ende des 19. Jahrhunderts (Quelle: AGN)

Die Überbelegung der Unterkünfte dieser Menschen, die zum Teil ohne Familie immigriert waren, und nun, aus unterschiedlichen Herkunftsländern stammend, in einem fremden Kontext in einer Stadt zusammenlebten, in der Anonymität vorherrschte, schuf ideale Bedingungen für unerwünschte, unmoralische und unzüchtige Praktiken. Julio Mafud beschreibt diesen Kosmos, in dem das Nachtleben der Jugendlichen vor ihren Familien geheim gehalten wurde, wie folgt:

> El conventillo servía en ese cosmos como domicilio común, y punto de encuentro para esos habitantes distintos. Su pequeño mundo centralizaba las reuniones y el intercambio de existencias. El cafishio, la prostituta, el músico, el bailarín, el proletariado, el hijo de familia venida a menos, compartían el mismo techo y la misma meta […]. Todo aquello se compartía, pero no se mostraba en público. […] Los hijos imitaban las pautas y el erotismo del compadrito a escondidas; afectaban su hablar, sus gestos, su andar. […] Las mujeres frívolas los iniciaban en la vida de proxenetas. Hasta que, por último, quedaban anclados en esa vida. (Mafud 1966: 51f.)[40]

[40] „Das *conventillo* diente in diesem Kosmos als gemeinsamer Wohnsitz und Treffpunkt für die verschiedenen Bewohner. Diese kleine Welt war der zentrale Treffpunkt für existentielle Austausche. Der Zuhälter, die Prostituierte, der Musiker, der Tänzer, das Proletariat und der Sohn einer armen Familie teilten dasselbe Dach und dasselbe Ziel [...]. Alles wurde geteilt, aber nicht öffentlich gezeigt. [...] Die Jugend imitierte im Geheimen die Regeln und die Erotik des *compadrito*, dessen Rede, die Gesten und den Gang. [...] Frivole Frauen weihten diese Jugend in das Leben des *proxenetas* [Zuhälter] ein. Bis sie schließlich in diesem Leben verankert waren“.

Die massive Zuwanderung beschleunigte auch den Städtebau. Es entstanden die *barrios*[41], und mit ihnen veränderte sich eine Reihe bisheriger Formen sozialer Beziehungen: Die Stadt wurde zum Symbol des Elends und des Sittenverfalls. Im Kontrast dazu verkörperte der *barrio* ein respektiertes, gesundes und familiäres Lebensgefühl. Salas schreibt dazu: „Eine Reise bis ins Zentrum war ein Straßenbahnabenteuer, das man nur gut vorbereitet in Angriff nahm. […] Neugierig auf der Straße Florida[42] zu schlendern, war nicht die Sache der Armen. Die *barrios* hatten ihre Grenzen und ihre vertrauten Persönlichkeiten" (Salas 2002: 63). Die Abbildungen 2.5 (a, b, c) zeigen Panoramabilder des modernen Lebens in Buenos Aires zu dieser Zeit.



Abb. 2.5: a) *Avenida de Mayo* in 1896; b) *Calle Florida* (Quelle: AGN)
c) Cover der Zeitschrift *La Vida Moderna* del 27 de julio de 1910 (Foto 15, S. 14)
(Quelle: Revista *Histopía* – Publicación de Filosofía e Historia Universal*,* Año 1/ 3, 2019)

Zu dieser Metamorphose gehörte auch – was bis zu diesem Zeitpunkt nicht in Betracht gezogen worden war – die Ansiedlung heimatloser *gauchos*[43] an den Rändern der Städte. Aus den einst stolzen freien Männern der weiten Pampas wurden einfache *orilleros,* die „einen neuen, deklassierten, städtischen Charaktertypus" (Salas 2002: 126) bildeten. Solche Veränderungen im Leben der Argentinier fanden im Tango eine heimische Ausdrucksform. Im Jahr 1903 veröffentlichte die Zeitschrift *Caras y Caretas* eine Reihe von leicht spöttischen Fotografien, die zwei *orilleros* am Straßenrand zeigen, die sich gegenseitig Tangofiguren beibringen (Abb. 2.6). Evaristo Carriego (1883-1912) beschrieb diese Szene in den folgenden Versen:

[41] *Barrios* – Das Stadtviertel. Es handelt sich dabei nicht nur um eine verwaltungstechnische Untereinheit der Stadt, sondern es steht für eine Kultur des nachbarschaftlichen Lebens, des kleinen Cafés, seiner berühmten Persönlichkeiten etc.
[42] „Die Straße Florida ist eine berühmte Geschäftsstraße und Flaniermeile im Stadtzentrum von Buenos Aires".
[43] *Gauchos* – „Der argentinische ‚Cowboy' war ursprünglich eine Art Trapper, ein freier Mann, der in der weiten Pampa lebte und sich von den herumlaufenden Rindern ernährte, von denen die Besitzer in jenen Tagen nur das Fell für sich beanspruchten. Mit der Zeit wurde […] zum abhängigen Landarbeiter ‚degradiert'. Trotzdem hat er bis zum heutigen Tag seinen stolzen und unabhängigen Charakter und seinen Edelmut bewahrt" (Salas 2002: 372).

En la calle la buena genta derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros
porque al compás de un tango que es
La morocha
lucen ágiles *cortes* dos *orilleros*.

Auf der Straße vergeuden die guten Leute
ihre schmeichelhaftesten, unflätigen Sprüche,
denn zum Takt eines Tangos, der da heißt
La morocha
glänzen die agilen *cortes*[44] zweier *orilleros*.

(Salas 2002: 26; Übers. T. Roman Adler)



Abb. 2.6: „Paseos fotográficos por el Municipio" – *El Tango Criollo*
(Quelle: *Caras y Caretas* – Nro. 227, 7. noviembre 1903 – Eigene Darstellung)

An diesen Orten auf der Straße erlernten und übten Männer gemeinsam mit anderen Männern die wesentlichen Figuren des Tanzes, da keine Frau es wagte, sich in der Öffentlichkeit umarmen zu lassen (vgl. Romano 2014: 35), wie in Abb. 2.7 zu sehen ist.



Abb. 2.7: Tango-Szene auf der Straße in Buenos Aires (Quelle: Ferrer 1980: 355)

2.3.4 Defizite des politischen Projektes

Zu Beginn des politischen Projekts wurde nicht ausreichend darüber nachgedacht, dass die Einwanderer, die möglicherweise aus ihrer Heimat vertrieben worden waren, nicht nur ihre eigenen politischen Vorstellungen, sondern auch ihre Leiden und Nöte sowie kulturelle

[44] *Corte* – der Schnitt, das Innehalten, charakteristisches Element der Tangotänze.

Praktiken und Bräuche mitbrachten. Wie Salas betont: „Und noch viel weniger sah man voraus, daß die Mischung zwischen diesen beiden Randgruppen – dem Immigranten und dem landflüchtigen Stadtrandbewohner – die sterilen Grenzen des Zukunftsplanes aus den 80er Jahren übertreten würde“ (Salas 2002: 126). Die Realität zeigte, dass die Einwanderungswelle solche Ausmaße annahm, dass sie sogar das gesellschaftliche Leben des modernen Argentiniens erschütterte. Mafud schreibt dazu: „Ésta fue la ceguera más radical de los mejores pensadores del siglo pasado y de éste: creían que, con traer inmigrantes y desarrollar bienes materiales, todo se organizaría por arte de birlibirloque” (Mafud 1971: 82)[45]. Solche Veränderungsprozesse – die Ralph Linton als *transculturación*[46] bezeichnet – bedeuteten u.a. eine Öffnung gegenüber neuen Praktiken und Diskursen. In den neuen Debatten spielte die Sexualität zum ersten Mal in antiklerikalen Zeitungen, in der Kriminalistik, in der ethnographischen Forschung und in Doktorarbeiten eine wichtige Rolle. Das Thema wurde explizit und eindeutig behandelt: Über Sex wurde gesprochen, geschrieben, neue Gesetze wurden erlassen. Konsequenterweise wurden den Sex-Rendezvous heimlich nachgegangen, wie Abb. 2.8 zeigt: a) Eine Karikatur von MEL: Eine Prostituierte und ihr Freier, der peinlich berührt an der Tür stehen bleibt; der gerötete Gesichtsausdruck und die starre Haltung des Kunden verraten sein Verhalten. b) Eine Registrierung der *Casa de Prostitución* in der Calle Corrientes 509, Besitzerin Rosa Feigman, am 10. Dezember 1887, ausgestellt von Municipalidad de la Capital – Inspección General, Registro de Casas de Prostitución. c) Karikatur einer rätselhaften Situation in der Calle Corrientes 509 (lt. Haunummernschild), in der Prostituierten von ihren Besitzerinnen festgehalten werden (Gitter an Fenstern und Türen); die Prostituierten wollen sich aus der Situation befreien, in die sie durch Betrug geraten waren. Dies erweist sich als schwierig.

[45] „Dies war die radikalste Verblendung der besten Denker des letzten und dieses Jahrhunderts: Sie glaubten, dass durch die Aufnahme von Immigranten und die Entwicklung materieller Güter alles wie von ‚Zauberhand‘ organisiert werden würde“. *Bilibirloque* fig. magisch, zauberisch.

[46] Der Begriff wurde zum ersten Mal bei der Untersuchung von Veränderungen in den Migranten-Gruppen eingesetzt. Er beruht auf der etwas offenen, aber fraglichen Annahme, dass eine der Gruppen ihre bisherige Kultur vollständig ablegt und diejenige der Gruppe, mit der sie in Kontakt kommt, vollständig akzeptiert (vgl. Mafud 1971: 82; Integrationsprozesse in Linton 2012: 220-315). Bekannt wurde der ethnologische Begriff durch den Anthropologen Fernando Ortiz (ab 1930) in bewusster Abgrenzung zum damals in der amerikanischen Anthropologie verbreiteten Begriff der Akkulturation (Anpassung von gesellschaftlichen Kulturen an Nachbarkulturen). Siehe dazu: A. Nünning 2013: 760; Ortiz 1940: 273-278; Milton Bennet und Mitchell Hammer: The Development Model of Intercultural Sensibility (DMIS) und das Intercultural Development Inventory (IDI). Ein anderes Modell ist ein theoriebasiertes Instrument, das die interkulturelle Sensibilität misst. Es beruht auf dem Konzept der „6 Stadien interkultureller Sensibilität (DMIS)“ von Bennett. Dies postuliert sechs Entwicklungsstufen der Wahrnehmung und des Umgangs mit kulturellen Unterschieden. Siehe Link u. Bennet 2011.



a) Recalde, S. 85 b) Scarsi, S. 59 c) Scarsi, S. 56

Abb. 2.8: Sex-Rendezvous-Karikatur; Registrierung der Casa de Prostitución; Sex-Sklaven Karikatur (Quelle: H. Recalde, *Todo es historia* – Año XXIV, marzo 1991 Nro. 285; J. L. Scarsi, „Historias de la ciudad"– Año V, octubre 2003, Nro. 23)

Dadurch gedieh die Prostitution am *Rio de la Plata*, und „se disemina por la ciudad bajo el amparo de una reglamentación[47] que permite la existencia de ‚casas de tolerancia' con el único límite de no poder establecerse en cuadras donde haya iglesias o establecimientos de educación"[48] (Varela 2016: 43). Eine dichte Sexindustrie hat sich in *academias*[49]*,* Rendezvoushäusern, Gaststätten, Bars und Pensionen entwickelt. Die Zunahme dieser Vergnügungsmöglichkeiten veränderte nicht nur die öffentlichen Debatten und das Sozial- und Nachtleben der Hafenstadt, sondern aktivierte auch die Verbindungswege zum organisierten Menschenhandel[50], wie einige Studien zum Phänomen der Prostitution (1880-1930) in Buenos Aires zeigen:

> No sólo existían profesionales de la medicina y la criminología que notaban la presencia del sexo comercial, sino también folletines populares, periodistas extranjeros […], la documentación internacional del movimiento contra la trata de blancas […]. El aspecto

[47] Siehe Recalde 1991: 77f. - „El espacio de la prostitución" – Restricciones de la Ordenanza de 1875 („Der Raum der Prostitution" – Beschränkungen der Verordnung von 1875).

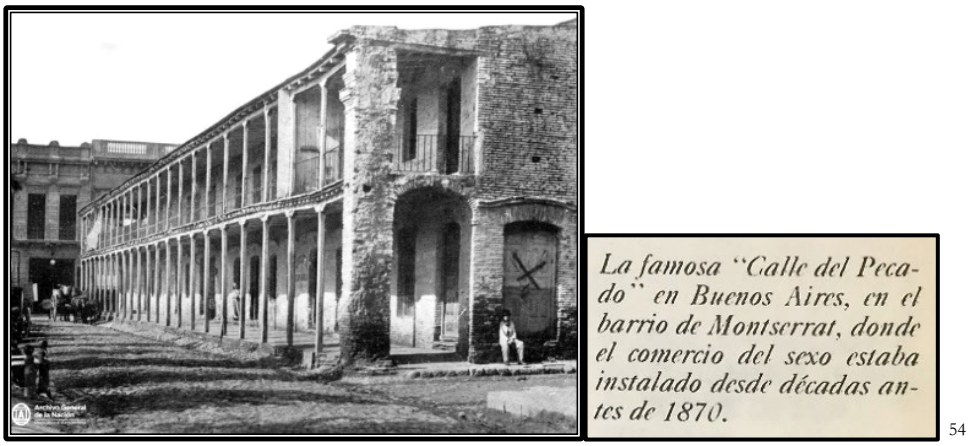
[48] „wird in der Stadt unter dem Schutz einer Verordnung verbreitet, die die Existenz von Toleranzhäusern erlaubt, mit der einzigen Beschränkung, dass sie sich nicht in Blocks niederlassen können, in denen sich Kirchen oder Bildungseinrichtungen befinden". Toleranzhäuser sind *casas de citas*, ausgestattet mit mehreren Zimmern, in denen Sex-Rendezvous geduldet wurden, vergleichbar mit *albergues transitorios* o *las amuebladas* (s. Zeitung *El Puente de los Suspiros*, Año 1 – Nro. 1, 1878-03-28). Später im Kapitel werden einige bekannte *casas de citas* angeführt.

[49] *Academias* – Salon, bewirtet von Kellnerinnen, in dem getrunken und getanzt wurde.

[50] Die Hafenstadt war ein Zentrum für Geschäfte mit Weißen. Größtenteils wurden Frauen unter falschen Versprechungen aus Polen und anderen europäischen Ländern nach Argentinien gebracht. Sie kamen in die Bordelle – insbesondere die heimlichen – wo sie zwischen die *pupilas* (Prostituierte) aus den Provinzen einsortiert wurden. Die Organisation „Zwi Migdal" (Bedeutung *gran fuerza*, große Kraft), ein angeblicher Verein für wohltätige Zwecke, bestand bald nach ihrer Gründung (1906) aus 450 Partnern, Eigentümern oder Teilhabern von tausend *lenocinios* (lateinisch *lenociniun,* Bordell) mit dreitausend *pupilas*. Diese nahmen jährlich 100 Millionen Pesos, doppelt so viel wie eine andere ähnliche Einrichtung, *Asquenaum* genannt, ein (vgl. Danero 1971: 73-74 zit. Romano 2014: 37; Saldías 1968: 54-57). Zu diesem Thema s. auch: *Caras y Caretas* Año XXXIII, Nro. 1653, 07.06.1930: „El sensacional proceso de la sociedad Migdal"; Martiello Liliana M. (o. J.): „Apuntes para una historia de la prostitución in Buenos Aires (1920-1940)"; Miranda Marisa A. (2015): „Sobre las ‚asalariadas del amor': prostitución y norma (Argentina y España, fin-du-siècle)".

> más contundente en toda esta documentación son las referencias directas a los sitios en los cuales el sexo comercial tenía lugar[51]. (Ben 2012: 22)[52]

Das heißt, die Prostitution folgte einer (fig.) „Länderkunde des Erlaubten" in den verbotenen Räumen, wie die Stadtpläne belegen, und es entstanden Straßenzüge in Buenos Aires, die von Bordellen überfüllt waren.[53] Dort warteten Frauen und trafen Männer, die bereit waren, für sie zu bezahlen. Und diese offene Stadt war wie ein Magnet für die internationale *trata de blancas* (Menschenhandel). Die *Calle del Pecado* (s. Abb. 2.9) war einer der Schauplätze.



[54]

Abb. 2.9: „Calle del Pecado" – Barrio Monserrat (1891)
(Quelle: Archivo de la Nación – República Argentina, AGN-AGAS01-rg-42-139257;
Erläuterung aus J. L. Scarsi, „Historias de la ciudad" – Año V, octubre 2003, Nro. 23, S.11)

2.3.5 *Fauxpas* für den Tango?

In seiner Studie *Sociología del Tango* (1966) bestimmt Mafud eine soziale Funktion des Tango: „el tango sirvió para clandestinar y expresar el sexo, en una sociedad que no permitía su expresión ni pública ni oculta, fuera del prostíbulo"[55] (Mafud 1966: 121). Sowohl die

[51] Siehe dazu Mapa 1: „Áreas ligadas a la prostitución en Buenos Aires, 1885-1910" sowie Mapa 2: „Prostíbulos y otros establecimientos vinculados a la prostitución en Buenos Aires, 1920-1924" in Ben 2012*:* 22-24; Karte der Bordelle vom Ende des 19. Jd, und Lage der Bordelle der Stadt um 1910, ausgearbeitet von Horacio Caride Bartrons 2017 (Kap. 3.3 S. 135 Fig. 3.14 und Kap. 4.2 S.164 Fig. 4.1).

[52] „Es gab nicht nur Fachleute aus Medizin und Kriminologie, die das Vorhandensein von kommerziellem Sex bemerkten, sondern auch populäre Zeitungen, ausländische Journalisten […], die internationale Dokumentation der Bewegung gegen den Menschenhandel. Der auffälligste Aspekt in all diesen Dokumentationen sind die direkten Verweise, wo diese Begegnungen stattfanden".

[53] Das Quartier zwischen den Straßen Corrientes und Libertad in Richtung Norden war stark von Bordellen geprägt. Für die arme Bevölkerung und die ausländischen Matrosen standen *academias*, *cafés* und *burdeles* in den südlichen Vierteln *La Boca*, *Dock Sur* sowie auf der *Isla Maciel* zur Verfügung (vgl. Matamorro 1982: 34f.).

[54] „Die berühmte *Calle del Pecado* (Straße der Sünde) in Buenos Aires, in der *barrio Monserrat*, wo der Sex-Handel sich viele Dekaden vor dem Jahr 1870 ansiedelte".

[55] „Der Tango diente dazu, Sexualität in einer Gesellschaft zu verheimlichen und auszudrücken, die seinen Ausdruck außerhalb des Bordells – weder öffentlich noch versteckt – nicht zuließ".

Bewohner von Vororten wie *La Boca*[56] und *Barracas*[57] als auch jene aus dem aristokratischen Norden der Hauptstadt – d.h. aus verschiedenen sozialen Schichten –, trafen sich in derselben Bordellumgebungen. Dies bedeutet, dass der Tango nicht nur eine Randerscheinung in den *arrabales porteños*[58] war, sondern auch das Stadtzentrum und die Nobelviertel von Buenos Aires berührte. Varela erläutert den damit verbundenen Mythos und weist auf Widersprüche in der Überlieferung hin:

> Las diferentes historias han situado el nacimiento del tango en el sur, en los arrabales de la ciudad, dejando para el norte, hábitat de los sectores altos, sólo una posición crítica y de rechazo. En estas historias, el tango aparece como una expresión de los sectores populares urbanos que la alta sociedad repudia a modo pleno. […] Sin embargo, algunos datos que estas mismas historias acreditan, y que son contrarios a esta escisión binaria, nos permiten cuestionar el papel exclusivo que habrían tenido los sectores populares en el nacimiento del tango e inferir como hipótesis la presencia activa, y no solo circunstancial, de las clases altas en su emergencia.[59] (Varela 2016: 68f.)

Grundsätzlich ist der Tango nicht nur eine volkstümliche Ausdrucksform, sondern auch die lokale Adaption eines Tanzstils, der soziale Schichten zusammenbringt. Wie ist dann diese Ablehnung zu verstehen, die Varela als „posición de crítica y rechazo" bezeichnet? Einerseits ist es eine Frage der Choreografie und nicht der sozialen Unterschiede innerhalb der Gruppe, bestätigt Carlos Vega, wenn er die musikalischen Wurzeln des Tangos untersucht. Vega beschreibt, dass dieser Tanz in den *lupanares*[60], den Tanzhäusern und Hotels zu finden ist, wo sowohl die Tänzer der Aristokratie als auch die der Mittelklasse (d.h. *malevos*[61], *orilleros*, *compadritos*[62]) zusammen sind und miteinander tanzen (vgl. Vega 1977: 11-19). Auf der anderen Seite ist der Tango eine Tanzform, die durch ihre *cortes y quebradas*[63] einen größeren Widerstand gegen lokale Moralvorstellungen hervorruft. Diese erotisierende Form des Tanzes (Choreografie) ruft sowohl Bewunderung als auch Ablehnung hervor. Salas erklärt die Situation des Tangos aus einer sozialen Perspektive, als die konservative Elite des Landes diesem

---

[56] Die damalige *Suburbio* (Vorstadt) gilt als Ursprung des Tangos. „Es war ein Stadtviertel mit einer erdrückenden Mehrheit an Italienern, und von daher ist es verständlich, daß einige junge Männer sich ein paar Pesos verdienen wollten, indem sie jede Nacht in anderen Lokalen kleine Tangos spielten" (Salas 2002: 48).

[57] *Barracas* – Viertel südlich von Buenos Aires.

[58] *Porteños* – Bezeichnung für die Einwohner Argentiniens, die in der Hauptstadt Buenos Aires geboren sind oder dort leben. Dort liegt der *Puerto* (Hafen) von Buenos Aires, der dem Spitznamen *porteño* zugrunde liegt.

[59] „Die verschiedenen Geschichten verorten die Entstehung des Tangos im Süden, in den *arrabales* der Stadt, und überließen dem Norden, dem Lebensraum der Wohlhabenden, nur eine kritische Position und Ablehnung [des Tangos]. In diesen Erzählungen erscheint der Tango als Ausdruck der gemeinen Bevölkerung, die von der Oberschicht in Gänze abgelehnt wurde. [...] Allerdings erlauben einige Daten, die durch diese Geschichten bestätigt werden und die dieser binären Spaltung widersprechen, die exklusive Rolle, die die gemeine Bevölkerung bei der Entstehung des Tangos gespielt habe, in Frage zu stellen, und daraus die Hypothese einer aktiven Teilnahme der oberen Volksschichten bei dessen Entstehung abzuleiten".

[60] *Lupanares* – Bordell, Freudenhaus. Einige Namen, die die Bordelle im Laufe der Geschichte erhalten haben sind: im alten Rom *lupanares*; im barocken Spanien *mancebías*; im Mexiko des 19. Jd. *casas de asignación*; im Buenos Aires *finisecular cafés de camareras*, *casas de tolerancia* oder *quilombo*s (vgl. Caride Bartrons 2017: 3).

[61] *Malevo* – Gefürchteter aber nicht geschätzter Messerstecher und Bandit.

[62] *Compadrito* – Die unbeliebte, „halbstarke" Variante des *compadre* (Leibwache des *caudillo*, Messerheld).

[63] *Corte y quebrada* – Der Schnitt und die Brechung waren charakteristische Elemente in den Anfangszeiten des getanzten Tangos (der Schnitt, das Innehalten, bei dem das Paar seine Achse bricht, sich verrenkt, sich biegt). Diese Elemente sind noch heute Bestandteil des Tanzes.

„niederen" Volkstanz aus den Vorstädten – als welchen sie ihn bis dahin betrachteten – eine neue Bedeutung zuschrieb, weil dieses mediale Phänomen die Stadt eroberte:

> [D]ieses Mischprodukt ohne Stammbaum, geboren in den unteren Schichten, wo Gesetzesübertretungen normal waren und zur Lebensart gehörten, [wurde] abgelehnt und abgewiesen als es sich gefährlich nahe an die anständigen Leute heranwagte. Die konservative Oberschicht, Erbin der strengen spanischen Moral und angesteckt vom Viktorianismus, der sich – einhergehend mit der kolonialen Expansion des Britischen Reiches – über die ganze Welt verbreitete, konnte diesen lasziven Tanz, dessen Tanzfiguren alle an seine Bordell-Herkunft erinnerten, nicht mit wohlwollenden Blicken betrachten. Diese „Ausgeburt" als typische Schöpfung eines Argentiniens zu zeigen, das gerade im Begriff stand sich unter die großen europäischen Mächte zu mischen, war ein gefährlicher *fauxpas*. (Salas 2012: 125, Hervorhebung i. O.)

Die häufig angenommene Entstehung des Tangos „in den unteren Schichten" wird hier als „gefährlicher *fauxpas*" bewertet. Dennoch wird die Teilnahme von *niños bien* und Mitgliedern der High Society in einigen Dokumenten bestätigt. Diese Teilnahme war aktiv und gezielt, und keineswegs zufällig.[64] Sie besuchten luxuriöse Bordelle und Orte für private Tänze, die nicht für die Öffentlichkeit zugänglich waren. Zum Beispiel das etwas exklusivere *Casas de Laura* von Laurentina Monserrat in der Calle Paraguay (Nro. 2512) – in dem sich vor allem die Oligarchie, aber auch die Ganoven aufhielten –, die Vergnügungslokale von Concepción Amaya (bekannt als *Mamita*) oder das von Maria Rangolla betriebene Lokal *María la Vasca* (Maria die Vaskin) in der Calle Carlos Calvo (Nro. 2177) im Stadtteil San Cristóbal.[65] Alle diese Lokale hatten eines gemeinsam: Dort wurde Tango gespielt und getanzt, und die Abläufe waren vergleichbar. Der Zutritt sollte im Voraus mit dem Besitzer vereinbart werden, dieser suchte die Tänzer für Stunden oder die ganze Nacht aus, die Musiker verdienten fünf Pesos pro Nacht, die Gage betrug drei Pesos pro Stunde, der französische Champagner kostete zwanzig und der Portwein zehn Pesos (vgl. Varela 2016: 82; Malcher 2008: 143). Solche Preise waren für andere Bevölkerungsschichten unerschwinglich. Auch wenn die Bordelle in den Kreisen der Oberschicht zur Belustigung der Männer toleriert wurden, duldeten die damaligen Sitten keine sexuellen Assoziationen im familiären Umfeld. So scheint es nur folgerichtig, dass die Argentinier, „die den herrschenden Klassen nahestehenden […] selbst die Ersten waren, die feurige Schmähschriften gegen den Tango herausbrachten und die die später sinnlos werdende Forderung stellten, ihm keine Bedeutung als nationalem Phänomen zuzugestehen" (Salas 2002: 126). Die grundlegenden Kompositionen dieser Zeit entstanden in Tanzhäusern, die von Mitgliedern der High Society besucht wurden: „El entrerriano" (1903) von Rosendo Mendizábal, „El choclo" (1903) von Ángel Villoldo (1869-1919)[66] und „La morocha" (1905) mit Enrique Saborados Musik (im Zarzuela-Ton), die er für den Tango

[64] Siehe dazu u.a. José A. Saldías 1968; René Briand 1972: „Las tertulias de Don Eugenio" (S. 9-14) und „El puente de los suspiros" (S. 15-32).
[65] Für detaillierte Informationen s. Varela 2016: 80-84; Salas 2012: 86f.; Malcher 2008: 143f.
[66] Àngel Villoldo, Typograf der Zeitung *La Nación*, war zu Beginn des Jahrhunderts einer der wahren Patriarchen des Tangos. Seine Texte und Musik waren die ersten, die große Beliebtheit erreichten (Quelle: *El Diario del Tango* – Suplemento Anexo a la edición Nro. 1029 de la revista *Noticias* Volumen 24).

„Metéle fierro hasta el fondo“ komponierte und Villoldos Text, den er der Naivität der Zeit anpasste:[67]

Yo soy la morocha…	Ich bin die Braune…
la más agraciada,	die Anmutigste,
la más renombrada	die Berühmteste
de esta población.	von dieser Bevölkerung.
Soy la que al paisano	Ich bin die, die dem Landmann
muy de madrugada	früh am Morgen
brinda un cimarrón.	einen *cimarrón*[68] darreicht.

(Salas 2002: 90; Übers. T. Roman Adler)



Abb. 2.10: Plakat von a) „La morocha“, b) „El choclo“ und c) „El entrerriano“
(Quelle: Ferrer / Priore 1999 - Tomo I: 79 / 71 / 56 – Archivo Biblioteca Congreso de la Nación)

„La morocha“ mit seinen naiven, speziell für Frauenstimmen geschrieben Versen wurde nach seinem Erscheinen Pflichtstück bei Auftritten der Sängerinnen und innerhalb kürzester Zeit zum „Publikumsliebling“ (Salas 2002: 247). Das Plakat (Abb. 2.10a) zeigt dementsprechend eine selbstbewusste *morocha*. „El choclo“ (2.10b) hingegen ist ein Text, der von Villoldos mit viel Humor vorgetragen wird. „El entrerriano“ widmete Rosendo Mendizábal bereits im Jahr 1897 Ricardo Segovia – seinem Melodiepaten und Mitglied des Z-Clubs (Freundeskreis, der sich monatlich traf und das Lokal von *Maria la Vasca* exklusiv nutzte). Das Plakat (2.10c) zeigt eine Landschaft aus der Provinz Entre Ríos, wo Segovia geboren wurde. Die Melodie von „El entrerriano“ erlangte seitdem „eine bemerkenswerte Popularität“[69] (Salas 2002: 100f.) und wurde in das Repertoire unzähliger Orchester aufgenommen.

Andererseits verhinderten das Verheimlichen und Verbergen des Tangos in seinen Anfängen eine genaue Dokumentation seiner Ursprünge, da es keine Chronisten gibt. In seiner Abhandlung *La ciudad del tango* (1982) erklärt Blas Matamorro, dass diese Haltung auf der Entscheidung der Bevölkerung beruht, ihre eigenen undurchschaubaren Codes (Sprache, Kleidung, Musik und Tanz) zu schaffen, der Ablehnung durch die nationale Oligarchie zu begegnen: Die Obrigkeit hatte in den ersten Phasen der liberalen Formierung des Landes die *orilleros* aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen und alle ihre Produkte verabscheut (vgl.

[67] Der Doppelsinn, um die eigentliche Absicht zu verbergen, ist oft im Tangotext sowie im Titel erkennbar.
[68] *Cimarrón* – Ohne Zucker getrunkener Mate. Nebenbedeutung: Wildpferde, geflüchteter Sklave.
[69] Hier wird die Popularität als ein Faktor der Verheerung seiner Musik und Texte betrachtet, der sowohl deren Wirkung als auch deren Wahrnehmung beeinflusst.

Matamorro 1982: 69). Im Wesentlichen bestätigt diese Argumentation zwei kritische soziale Faktoren, die die Entstehung und Entwicklung des Tangos in seiner Frühzeit kennzeichneten: die Isolation der *orilleros* und ihre hartnäckige Ablehnung durch die Oligarchie. Diese Lage des Tangos sollte sich rasch ändern, wie später in diesem Kapitel gezeigt wird, da der Tango zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die europäische Anerkennung und den Erfolg in Paris gekennzeichnet war. Im folgenden Abschnitt werden die sozialen Folgen dieser Ausgangssituation skizziert.

2.3.6 Einflüsse auf das gesellschaftliche Leben

Da Prostitution nicht nur ein kriminologisches Problem darstellte, dessen Lösung den Polizeibehörden vorbehalten war, sondern auch in die Bereiche Erziehung, Bürgerethik, öffentliche Gesundheit und Recht hineinreichte, schildert Varela die Sorge um die Ausdehnung des *llaga social* (soziales Geschwür) auf die genannten Gebiete und erklärt, dass sich Behörden und Institutionen zu gezielten Maßnahmen genötigt sahen (vgl. Varela 2016: 42f.):

- im *Gesundheitswesen* in Bezug auf die Bekämpfung von Geschlechtskrankheiten;
- im *Recht* in Bezug auf das herrschende Rechtssystem und die Bekämpfung der Sklaverei, die der Menschenhandel mit sich brachte;
- in der *Kriminologie* in Bezug auf die Kriminalität und die Milieus, die sich am Rande des Gesetzes bewegten;
- in der *öffentlichen Erziehung* im Bereich der Sexualkunde, einschließlich der Aufklärung über Geschlechtskrankheiten in den Schulen sowie der Herstellung von Dokumentarfilmen zu pädagogischen und präventiven Zwecken. Zu diesem Zweck wurde 1907 die *Sociedad Argentina de profilaxis sanitaria y moral* (argentinischer Verein für gesundheitliche und moralische Prophylaxe) gegründet.

Angesichts der internationalen Dimension dieses Problems in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liefert Varela zudem plausible Argumente für die örtliche Lebenssituation, die aus folgender soziologischen Perspektive resultieren:

> [L]a trata de personas y el crecimiento de la prostitución son relativos, por un lado[,] al desarrollo urbano moderno y al proceso de industrialización europeo y, por otro, a un cambio de la perspectiva moral respecto del deseo y la sexualidad, algo que va a hacerse evidente a lo largo de todo el siglo XX. La populosa inmigración que llega a Argentina a partir de 1870 trae consigo desde Europa, de un modo vertiginoso, los cambios operados en el comportamiento sexual de los hombres, que ya no buscan el ritmo mecánico del prostíbulo sino otros elementos de seducción y erotismo, más gratificantes y menos coactivos. Como parte de este cambio, el baile del tango reforzará estos nuevos mecanismos de encuentro entre los sexos.[70] (Varela 2016: 45)

[70]„Der Menschenhandel und die Zunahme der Prostitution hängen einerseits mit der modernen städtischen Entwicklung und dem Prozess der europäischen Industrialisierung und andererseits mit einem Wandel der moralischen Sichtweise auf Begehren und Sexualität zusammen, der sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zeigen wird. Die zahlreichen Einwanderer, die ab 1870 nach Argentinien kamen, brachten auf schwindelerregende Weise die Veränderungen des Sexualverhaltens von Männern aus Europa mit, die nicht mehr den mechanischen Rhythmus des Bordells, sondern andere Elemente der Verführung und Erotik suchten, die befriedigender und

In diesem Kontext ist noch zu beachten, dass die Anzahl der Männer, die im Hafen ankamen, im Verhältnis zur Anzahl der Frauen höher war. Zwischen 1857 und 1924 waren 70% der Einwohner der Stadt Männer. Diese Daten lassen zwar den Schluss zu, dass Buenos Aires ein hervorragender Markt für den Sexhandel in Südamerika gewesen ist, rechtfertigen aber nicht die Existenz von tausenden von Bordellen in der Stadt, wie Varela bemerkt (vgl. ebd.: 43). Es ist grundsätzlich nicht möglich, an die Existenz so vieler Bordelle und an die Machtpositionen internationaler Organisationen – die sich bis zu den frühen dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts im Land niederließen und frei handelten – zu denken, ohne die Komplizenschaft der herrschenden Klassen vorauszusetzen. Es gab eine Grauzone zwischen der proklamierten öffentlichen Moral und der nächtlichen Erfahrung. Und genau dort, zwischen *bacanes*[71], *cafishios*[72], *pupilas*[73] und *matones*[74], ist der Tango am Ufer des Río de la Plata entstanden (vgl. ebd.: 47). Die Soziologin Dora Barrancos interpretiert diese Anfänge in ihrem Essay *La vida cotidiana* (2000) so: „El tango, nacido en este tiempo, configuró un repertorio de cuitas cada vez más obsesivo en materia de pasiones y sentimientos entre los sexos“[75] (Barrancos 2000: 560). Dies ist einer der Gründe, warum sich seine Integration als kultureller Ausdruck verzögert hat.

2.3.7 Diskurs der Identitätsbegrenzung: Nationalismus versus Kosmopolitismus

Eine weitere Neuheit, die die Zeit zwischen 1880 und 1910 charakterisierte, ist die Entstehung eines Diskurses um eine nationale Identität: der beginnende Nationalismus sah es als erforderlich an, die lokalen Traditionen zu schützen. Der Einwanderungsstrom wurde folglich als eine doppelte Bedrohung der einheimischen Strukturen wahrgenommen. Einerseits wurde die divergente kulturelle Prägung der Immigranten als Gefahr für die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung erachtet, andererseits wurde der soziale Aufstieg der Immigranten als potenzielle Gefährdung der Stabilität der herrschenden Elite betrachtet. Die Diskussion um die Notwendigkeit einer nationalen Kultur war eine Antwort der Homogenität auf die gerade entstehende kosmopolitische Vielfalt (vgl. Varela 2016: 58-63). Angesichts der ständigen Veränderungen im 19. Jh. (u.a. Unabhängigkeitskämpfe, Bürgerkriege, *Campaña al Desierto*, Migrationswellen) hebt Mafud in seiner Studie *Psicología de la viveza criolla* (1971) die komplexe Instabilität der argentinischen Gesellschaft hervor, die dem sozialen Wandel diametral entgegensteht:

> El desarrollo argentino se ha caracterizado por su inestabilidad social. Su estructura siempre ha sido fragmentaria, sin unidad ni continuidad en su argamasa constitutiva. […] El perfil de todo este cimbronazo económico-social es el permanente vaivén de las estructuras societarias. El habitante argentino se encontró desajustado sin „trasfondo“

weniger zwanghaft waren. Als Teil dieser Veränderung wird der Tango-Tanz diese neuen Mechanismen der Begegnung zwischen den Geschlechtern verstärken“.

[71] *Bacán* – Bezeichnung für einen in der Regel wohlhabenden Lebemann.

[72] *Cafishio* – Zuhälter; auch *canfinflero* genannt.

[73] *Pupila* – Prostituierte. Die gerade aus Europa ankommenden wurden *lora* (Papageienweibchen) genannt.

[74] *Matón* – Messerstecher, Killer.

[75] „Der zu dieser Zeit entstandene Tango bildete ein immer obsessiveres Repertoire an Problemen im Hinblick auf Leidenschaften und Gefühle zwischen den Geschlechtern“.

> […]. Como resultado de este enfrentamiento grupal o de *status* el individuo argentino quedó como un „todo separado" de su ámbito social. En la medida en que su interioridad tenía un grupo donde habitar psicológica y sociológicamente, se sentía vinculado y amparado. Pero, al desintegrarse las estructuras parciales societarias que „pisaba" anímicamente, quedó expuesto a la presión exterior. […] Su estructura grupal no lo respaldaba ni cobijaba. […] La sociedad argentina entonces quedó desfondada comunitariamente. Gráficamente se puede decir que el país quedó boyante en un maremágnum de rupturas sociales. [76] (Mafud 1971: 83f., Hervorhebung i. O.)

Die Aussagen von Mafud lassen sich durch Kurt Lewins *Field Theory in Social Science* (1951)[77] bejahen. Lewin konstatiert, dass das *Campo* (Environment), das sich auf die Faktoren bezieht, die beeinflussen, wie eine Person innerhalb ihres *trasfondo* (Umfelds) wahrnimmt, interpretiert und handelt, ein wichtiger Faktor für Individuen innerhalb einer sozialen Gruppe ist und deren Interaktionsverhalten beeinflusst. Es ist wahrscheinlich, dass Veränderungen im sozialen Umfeld Auswirkungen auf Menschen haben, da sie oft zu einem Verlust der Verbundenheit mit der Gemeinschaft („quedó desfondada comunitariamente") führen. In Zeiten sozialer Umbrüche fühlen sich Einzelpersonen oft als Außenseiter und haben keine stabile Unterstützung in ihrem sozialen Verhalten. Erfahrungsgemäß treten charakteristische Symptome wie emotionale Instabilität und Empfindlichkeit („boyante en un maremágnun de rupturas sociales") bei marginalisierten Menschen auf. Eine treffende Beschreibung der sozialen Verhältnisse in Argentinien am Ende des 19. Jahrhunderts liefert Mafud in folgendem Zitat: „El argentino sería el ser marginal de Kurt Lewin. O el hombre desarraigado"[78] (Mafud 1971: 84). Für die Gesellschaft war es daher wichtig, dass sofort Maßnahmen ergriffen wurden, um Zeichen des Nationalbewusstseins zu setzten und die Pflege der lokalen Traditionen zu praktizieren. Diskussionen über die Nationalsprache, das Konzept der Schule als Ort der Erziehung zur Nationalität und die Verwendung patriotischer Symbole (Flagge, Nationalhymne etc.) wurden als Rituale eingeleitet. Dem Diskurs über die argentinische Nationalität, der in den literarischen Werken von Joaquín V. González, Ernesto Quesada und José Ramos Mejía reflektiert wurde, schlossen sich die Äußerungen des Abgeordneten Estanislao Cevallos im Nationalkongress an. Er dachte über die Zukunft der Institutionen des Landes nach, wenn das Nationalgefühl verloren ginge (vgl. Varela 2016: 58). Als Folge der Frage nach der nationalen Identität, die sich im Zuge der Entstehung des modernen Nationalstaats stellte, wird seitdem die Frage nach der *argentinidad* des Tangos aufgeworfen. Der Anspruch auf eine

[76] „Die Entwicklung Argentiniens ist durch ihre soziale Instabilität gekennzeichnet. Seine Struktur war immer fragmentarisch, ohne Einheit oder Kontinuität in seinem Mörtel. [...] Das Profil all dieser ökonomisch-sozialen Krisen ist die permanente Bewegung der gesellschaftlichen Strukturen. Der argentinische Einwohner ohne ‚Hintergrund' geriet in Schieflage [...]. Infolge dieser Gruppen- oder Statuskonfrontation wurde das argentinische Individuum als ‚Ganzes' von seinem sozialen Umfeld getrennt. Solange der Einwohner in einer Gruppe lebte, die ihm psychologisch und soziologisch aufgenommen hatte, fühlte er sich verbunden und beschützt. Beim Auflösen der partiellen sozialen Strukturen, an die er psychisch gebunden war, wurde er äußerem Druck ausgesetzt. […] Seine Gruppenstruktur bot ihm weder Unterstützung noch Schutz. […] Die argentinische Gesellschaft war damals gemeinschaftlich ausgezehrt. Bildlich gesprochen kann man sagen, dass das Land in einem chaotischen Strudel sozialer Umbrüche dahintrieb".

[77] Lewins Feldtheorie besagt, dass Verhalten das Ergebnis der Interaktion zwischen Individuum und Umfeld ist. Diese Theorie hatte großen Einfluss auf die Sozialpsychologie, da sie die Vorstellung unterstützt, dass individuelle Merkmale und Umgebung miteinander agieren, um Verhalten zu verursachen. Siehe Link u. Lewin 1951 / 1978.

[78] „Der Argentinier würde dann der marginalisierte Mensch von Kurt Lewin. Oder die entwurzelte Person".

Antwort und die immer wieder betonte Verbundenheit von Tango und Nationalgefühl wird sich durch die gesamte Geschichte des Tangos ziehen (ebd.: 63).

Auch den Komponisten der frühen Tangos war das Thema der Integration von Ausländern vertraut. In paralleler Weise zu patriotischen Kreationen berichtet Ángel Villoldo in seinen gesungenen Werken, die er als *Contrapuntos*[79] bezeichnet, über die Willenskraft zur Zusammenführung von Kulturen. In dieser Art von *Payadas*-Dialog[80] (s. Abb. 2.11) stellt er Charaktere aus verschiedenen Nationen dar (wie zum Beispiel einen *criollo*, der gegen einen *genovés* kämpft oder einen *gallego*, der sich mit einem *napolitano* auseinandersetzt)[81] (ebd.: 59). Hier sind einige Auszüge aus Villoldos *Payada*s:

Genovés:

Sun *bachicha*[82] italiano	Bin ein geborener Italiener,
ma da grande curazón	aber mit großem Herz
e también sun argentino	und ich bin auch Argentinier
cuando llega l'ocasión.	wenn sich die Gelegenheit ergibt.

Gallego:

Un venjas con *compadradas*[83]	Komm mir nicht mit zur Schau gestellter Tapferkeit
porque sabés que conmigo	denn du weißt,
cantando cosas crejollas	auch wenn du mir *Criollas* singst,
te tenjo lo mismo que hijo.	habe ich dich so gern wie einen Sohn.

(Varela 2016: 60; Übers. LD)



Abb. 2.11: „Como gajos de mostrador", Gemälde von Rodolfo Ramos (Quelle: s. Link u. Fasanis)

[79] *Contrapuntos* – Normalerweise beginnen die *Contrapuntos* mit Aggressivität und enden in einer freundlichen Form samt Einladung, etwas gemeinsam zu trinken (vgl. Varela 2016: 59).

[80] Die Begegnung zweier Sänger führte zu dem Kontrapunkt, der *Payada*, einer Art poetischer und musikalischer Herausforderung, bei der sich zwei Männer in der Öffentlichkeit, ohne eine andere fig. Waffe als ihre Gitarre und ihr Improvisationstalent zu haben, gegenüberstanden, so Conde (vgl. 2003: 20). Deren erster literarischer Ausdruck war der *Diálogos patrióticos* (1820-1822) von Bartolomé Hidalgo. Das Werk spiegelt den Geist der Lieder wider, die Gauchos, Mestizen und Indianer zum Ausdruck brachten (vgl. ebd.). Als Beispiele können die *Prensa gauchezca* (vollständig im Payadoril-Stil geschrieben), die Verse von Acasubi und Obligado, die Romane von Eduardo Gutiérrez sowie der Martín Fierro (1872) und die ersten Gaucho-Dramen genannt werden, die sich in weiten Teilen durch die Einflüsse der *payada* auszeichnen (vgl. ebd: 21). Das goldene Zeitalter der *Payadores* lag zwischen 1890 und 1915, zeitlich sich überlagernd mit den fruchtbareren Jahren des Nationaltheaters. Die *payadores* (u.a. Gabino Ezeiza, José Bertinotti, Nemesio Tejo, Higinio Cazón) spielten im Zirkus, im Theater und in den *cafetines* (vgl. ebd.).

[81] Textbeispiele dazu siehe Puccia 1997: 335-337 zit. n. Varela 2016: 60f.

[82] *Bachicha* – Person, die in Italien geboren wurde.

[83] *Compadradas* – Dem compadre zugehörige Handlungen, zur Schau gestellte Tapferkeit.

Diese Kompositionen zeigen, wie Einwanderer den Gebrauch der Landessprache verzerrten, aber auch, inwieweit sie sich an die Landeskultur anpassten. Villoldo bringt auf humorvolle Weise das politische Thema des Identitätsdiskurses zum Ausdruck. Allerdings war eine verbreitete Überzeugung, dass die Korruption der Sprache die Korruption der Nation bedeute. D.h. aus einer nationalistischen Perspektive bedingt die kulturelle und politische Einheit des Landes eine alleinige Nationalsprache. Demnach stellten der *Cocoliche*[84] und der *Lunfardo*[85] – in Verbindung mit der Vielzahl an fremden Dialekten, insbesondere dem Italienischen – eine potenzielle Gefahr für die lokale Identität dar. Die Schule war verantwortlich dafür, die Sprache der Argentinier zu vereinheitlichen. Folglich wurde durch die Ausbildung der Kinder von Einwanderern die kosmopolitische Heterogenität exemplarisch zu einer homogenen Kultur geformt. Eine der eloquentesten Demonstrationen dieses Konzepts ist das Tango-Lied. In seinen Texten ist eine strenge moralische Ordnung von Einwanderer-Kindern (vorwiegend Italiener) vermittelt, die im Rahmen der *Ley 1420* (Gesetz) ausgebildet wurden (Varela 2016: 61f.).[86] Zutreffend ist auch, dass der Tango mit seinem Triumph in Europa (1911-1913), dem Auftritt von Carlos Gardel (1887-1935) als Tango-Sänger im Jahr 1917 und der Integration von Orchestern ab 1911, als fröhlich und freisinnig wahrgenommen wurde. Grundlage hierfür war die fast immer vorhandene sarkastische Schärfe in den Kompositionen (vgl. Barreiro 2014: 24). Und obwohl in seiner Frühphase im Wesentlichen instrumental[87] gearbeitet wurde, gibt es aus dieser Zeit verschiedene Tangos mit Text[88]. Beispielsweise jene, die auf das Bordell-Milieu hinweisen[89], in dem sie aufgeführt wurden (u.a. „La clavada", „La franela", „El serrucho")[90]; solche mit unbestreitbarem Bordell-Charakter (u.a. „El fierrazo", „Dos sin sacar", „Dejálo morir adentro")[91] und solche, die Archetypen darstellen (*compadrito, canfinflero, taura usw.*). Es werden hier verschiedene Tangos wie „Justicia criolla" (1897), komponiert von Antonio Reynoso mit Text von Ezequiel Soria, „El porteñito" (1903) von Angel Villoldo mit Musik und Text, „El Taita" (1907), komponiert von Alfredo Gobbi-Vater und getextet von Silverio Manco, und „Don Juan" (1914) von Ernesto Ponzio, auch als *el pibe* bekannt, mit Text von Ricardo Podestá, vorgestellt.[92] Es folgen Ausschnitte aus einigen

[84] *Cocoliche* – Kauderwelsch der italienischen Immigranten; Namen für den in den Volkstheaterstücken dargestellten Prototyp dieses italienischen Einwanderers.

[85] *Lunfardo* – Dieb (aus dem Italienischen stammend); im Argentinischen steht dieses Wort für einen in der Unterwelt von Buenos Aires entstandenen Jargon, der in die heutige Umgangssprache Einzug gefunden hat. Der Lunfardo wurde fälschlicherweise als aus der Welt der Kriminalität stammend betrachtet, und nicht als das verstanden, was er ist: ein Vokabular, das sich aus populären Begriffen und Ausdrücken zusammensetzt, die im offenen Widerstand gegen das Standardspanisch verwendet werden (vgl. Conde 2003: 18).

[86] Beispiele hierzu sind in Abschnitt 2.4 zu finden.

[87] „Los primeros trios y cuartetos estuvieron preferentemente integrados por violín, flauta y arpa, alternándose a veces, con algún acordeón, mandolín, concertina o elemental armónica de boca" (Sierra 1977: 517). „Die ersten Trios und Quartette bestanden hauptsächlich aus Geige, Flöte und Harfe, manchmal im Wechsel mit Akkordeon, Mandoline, Ziehharmonika oder Mundharmonika".

[88] Für mehr Informationen zu dem Thema siehe u.a. Salas 2002: 53-62; Conde 2014: 17.

[89] Siehe dazu „Cuando el tango era alegre", Briand 1972: 40.

[90] *La clavada* – Der Stoß, *La franela* – Das Gefummel, *El serrucho* – Die Säge.

[91] *El fierrazo* – Bezeichnung für einen starken Orgasmus*, Dos sin sacar* – Zwei ohne herausholen, *Dejálo morir adentro* – Laß ihn drinnen sterben.

[92] Dieser Tango mit einem langlebigen Thema wurde wahrscheinlich in dem Bordell von *Mamita* uraufgeführt und ist später in den Nächten bei *Hansen* im Jahre 1900 populär geworden. Es war der erste Tango, der mit einem Orchester aufgenommen wurde, nämlich jenem von Vicente Greco. Er war auch in der Eröffnungssequenz des ersten argentinischen Kino-Tonfilms (*Tango*) am 27. April 1933 im *Sala Real Cine de Buenos Aire*s unter

Tangos mit humorvollen Passagen. Diese zeigen, dass im Tango nicht ausschließlich ein skeptischer oder nostalgischer Ausdruck vorhanden ist:

Aus El Taita:

Soy el taita de Barracas	Ich bin der *taita* aus Barracas
de aceitada melenita	mit geöltem Haarschopf
y francesa planchadita	und feingebügeltem Hemd,
cuando me quiero lucir.	wenn ich mich hervortun will.
Si me topan me defiendo	Stößt man mit mir zusammen, wehr' ich mich
con mi larga fariñera…	mit meinem langen Dolch
y me le dejo al parlena	und ich laß einen jeden
como carne de embutir.	wie Wurstfleisch zurück.

(Salas 2002: 74; Übers. T. Roman Adler)

Aus Don Juan:

En el tango soy taura	Beim Tango bin ich so ein *taura*[93],
que cuando hago un doble corte	daß man, mach ich einen doppelten *corte*
corre la voz por el norte	im Norden davon spricht,
aunque me encuentre en el sur…	auch wenn ich im Süden steck'…

(Salas 2002: 104; Übers. T. Roman Adler)

Aus El porteñito:

Soy hijo de Buenos Aires	Ich bin ein Kind von Buenos Aires
me llaman el porteñito,	man nennt mich den *porteñito*,
el criollo más compadrito	den größten *compadrito* unter den *criollos*,
que en esta tierra nació.	Der in diesem Land geboren wurde.

(Salas 2002: 73; Übers. T. Roman Adler)

Aus Bartolo:

Bartolo tenía una flauta	Bartolo hatte eine Flöte
con un agujerito solo.	mit einer einzigen kleinen Öffnung.
Y la madre le decía:	Und die Mutter sagte ihm:
tocá la flauta Bartolo.	Spiel auf der Flöte, Bartolo.

(Salas 2002: 57; Übers. T. Roman Adler)

Aus El canfinflero:

Soy el mozo canfinflero	Ich bin der Bursche *canfinflero*
que camina con finura	der mit Feinheit dahergeht
y al que miran los otarios	und den die *otarios*[94] ansehen
con una envidia canina	mit einem hündischen Neid,
cuando me ven con la mina[95]	wenn sie mich mit der Kleinen sehen,
que la saco a pasear.	die ich ausführe.

(Salas 2002: 61; Übers. T. Roman Adler)

---

der musikalischen Leitung seines Autors und Juan Carlos Bazán zu hören, Filmregisseur war Luis Moglia Bart (siehe Selles (o. J.): Historia del tango „Don Juan". In der Besetzung versammelten sich die beliebtesten Künstler dieser Zeit (Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Luis Sandrini, Pepe Arias, Alberto Gómez, Mercedes Simoni, Alicia Vignoli und Juan Sarcione.) und die Produktion brachte die Orchester von Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Ernesto Ponzio, Luis Visca und Juan Carlos Bazán zusammen. Für Details siehe auch „Tango, la primera película sonora argentina a 86 años de su estreno", ein Artikel der Secretaria de Cultura de la Nación vom 23.04.2019, https://www.cultura.gob.ar/tango-la-primera-pelicula-sonora-de-la-argentina-a-85-anos-de-su-estreno_5721/ 2024-06-20). Das Lokal von *Hansen* war ein luxuriöses Restaurant mit einer von Tischen umstellten kreisförmigen Tanzfläche. Der Name stammte vom Deutschen Johann Hansen – seines ersten Konzessionärs –, der es im Jahre 1875 eröffnet hatte (vgl. Salas 2002: 103; 90).

[93] *Taura* – kühner Mann, auch *guapo* genannt.

[94] *Otario* – Dummkopf, insbesondere der von einer Frau ausgenutzte Mann; der Mann, der für die Frau bezahlt, ohne dafür etwas zu bekommen. (s. auch Conde 2019: 238).

[95] *Mina* – Frau, Mädchen.



Abb. 2.12: Plakat von a) „Sacudíme la persiana", b) „El fierrazo" und c) „Don Juan" (Quelle: a) „Archivo de León Benarós" zit. n. Benarós 1977: 240; b-c) Ferrer / Priore 1999, Tomo I – Archivo de la Biblioteca del Congreso de la Nación)

Die Plakate (Abb. 2.12) bieten eine anschauliche Darstellung der spöttischen Doppeldeutigkeit dieser Kompositionen. Dabei sind sie weniger ästhetisch als profan und vermitteln dennoch Wissen über Verhaltensweisen von Menschen in Gesellschaften ihrer Zeit. Sie scheinen für bestimmte Veranstaltungsorte und Unterhaltungszentren geeignet zu sein. Es ist jedoch möglicherweise nicht angemessen, wofür auch Barreiro plädiert, sie in einen Kanon nach hochkulturellen Kriterien aufzunehmen, was bei einigen Texten des *tango canción* offensichtlich berechtigt ist (vgl. Barreiro 2014: 21). Tatsächlich gehören solche Tangos nicht zum *tango canción*, einem von Pascual Contursi benannten Genre, dessen Ursprung Gegenstand des nächsten Abschnitts ist.

2.4 Tango Canción – *la letra argumental*

2.4.1 Entstehung des Tangolieds: ein poetisches Schicksal

Buenos Aires entwickelte sich – wie bereits gezeigt wurde – von einem Dorf zu einer urbanen Hafenstadt. Die Stadt offenbarte zwei gegensätzliche Seiten, wie von Matamorro 1982: 33 erläutert: „su costado luminoso era la ecología de las grandes residencias y la vida del Estado, su costado tenebroso, los barrios de la mala vida"[96]. Dass der Tango ausgerechnet in den *arrabales* als Musik und Tanz geboren wurde, brachte ihm zwei kontroverse Sichten ein, wie Rosalba Campra erkennt: „en la consideración más o menos hipócrita de los medios cultos, algo así como el baldón de un pecado original. Pero esa condición misma le valió también un poder: el de recoger y difundir de manera inmediata los humores de su época"[97] (Campra

[96] „Ihre leuchtende Seite war die Ökologie der großen Residenzen und das Leben des Staates, ihre finstere die Viertel des sittenlosen Lebens in den *arrabales*".

[97] „in der mehr oder weniger heuchlerischen Betrachtung der gebildeten Kulturmedien, so etwas wie ein Affront einer Erbsünde. Aber der gleiche Zustand brachte ihm auch die Macht ein, die Stimmungen seiner Zeit aufzugreifen und sofort zu verbreiten".

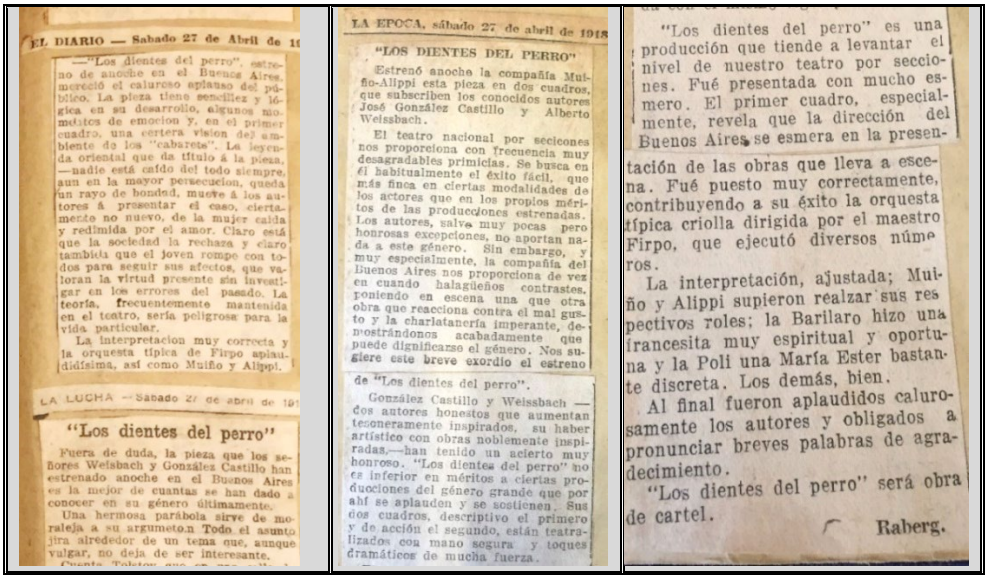
1996: 35). Diese Auffassung Campras wirft die Frage auf, wie dem Tango diese unmittelbare Verbreitung gelang. Die Antwort darauf liegt im Anspruch des Tangos, seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in die Theater und Säle der Hauptstadt zu ziehen und seine Musik mit den Texten zu verbinden. So erfuhr dieser Tango *orillero* im Jahr 1917 – oft mit frechen Texten, die schamlos auf die Umgebung anspielen, in der er getanzt wurde – eine Veränderung, die sein poetisches Schicksal bestimmte (vgl. ebd.: 9). Ein Tango, den Pascual Contursi (1888-1932)[98] für ein musikalisches Thema von Samuel Castriota komponierte, wurde im Theater Esmeralda (heute Maipo) – abwechselnd mit *canciones criollas*[99] – vom berühmten Sänger Carlos Gardel uraufgeführt: „Mi noche triste". Dieses Ereignis gilt als der Beginn eines neuen Musikstils, des *tango canción.*[100] Obwohl zahlreiche Diskussionen bezüglich seiner Entstehungsphase geführt wurden, spricht für dieses Argument, dass dieses Stück die erste Schallplattenaufnahme von Gardel mit einem *letra argumental* (argumentativen Text) war. Zwei Faktoren spielten jedoch eine entscheidende Rolle: Einerseits Contursi, der bewusst oder unbewusst das Tangolied erfand, andererseits Gardel, der eine angemessene gesangliche Umsetzung entwickelte, die anerkannt wurde. Fest steht, dass mit diesen Versen eine neue Form des Tangos geschaffen wurde und der Tango nach Contursi nicht mehr das sein würde, was er vorher war (vgl. Conde 2003: 27). Diese Feststellung führt uns nun zur Frage: Was genau machte diesen Tango so neu, dass seine Entstehung eine Revolution markierte und eine unbestreitbar neue Ausdrucksform einleitete? Die folgenden Abschnitte behandeln die neue Bedeutung des Tangos als diskursiver Ausdruck und seinen Einfluss auf die argentinische Gesellschaft. Hierbei wird auch auf die gesellschaftspolitischen Konstellationen eingegangen, die zu dieser Entwicklung beigetragen haben.

2.4.2 Neuheit und Relevanz der neuen diskursiven Ausdrucksform für die Gesellschaft

Ein Meilenstein der Geschichte: Contursis Tango „Mi noche triste"

Die Geschichte des Tangos veränderte sich am 26. April 1918 im Theater Buenos Aires mit der Premiere des Sainete[101] *Los dientes del perro* (Die Zähne des Hundes) von José González Castillo und Alberto T. Weißbach. Im ersten Akt dieses Stücks hatte Manolita Poli (in María Esthers Rolle), begleitet vom Roberto Firpo-Orchester, die Verse von „Mi noche triste" (Pascual Contursi) gesungen. Die lokale Presse berichtete lobend über diese erste Aufführung des Theaterstücks, wie in folgenden Abschnitten (Abb. 2.13) zu lesen ist.

[98] Für biografische Details siehe u.a. Gobello / Bossio 1979: 39-41; Salas 2002: 154-164.
[99] Lieder aus der argentinischen Folklore wie Zambas, Vidalitas usw.
[100] An dieser Stelle ist es angebracht, Gobellos Aussage (1997:3) zu erwähnen, dass es bereits vor diesem Zeitpunkt Tangos mit professionell gesungenen Texten gab, wie etwa „La morocha" (1905). Es gab auch andere wie „El porteñito" (1903), „Don Juan" (1900), „El Taita" (1907). Die meisten Autoren sind sich jedoch einig, dass Contursis Lied die Schaffung eines neuen Genres namens *tango canción* darstellte.
[101] „Obra teatral en uno o más actos, frecuentemente cómica, de ambiente y personajes populares, que se representa como función independiente" (Theaterstück in einem oder mehreren Akten, oft komisch, von volkstümlicher Atmosphäre und Charakteren, das als eigenständige Vorstellung gespielt wird). Quelle: Real Academia Española.



EL DIARIO — Sabado 27 de Abril de 1

—"Los dientes del perro", estreno de anoche en el Buenos Aires, mereció el caluroso aplauso del público. La pieza tiene sencillez y lógica en su desarrollo, algunos momentos de emocion y, en el primer cuadro, una certera vision del ambiente de los "cabarets". La leyenda oriental que da título á la pieza, —nadie está caído del todo siempre, aun en la mayor persecucion, queda un rayo de bondad, muere á los autores á presentar el caso, ciertamente no nuevo, de la mujer caida y redimida por el amor. Claro está que la sociedad la rechaza y claro tambien que el joven rompe con todos para seguir sus afectos, que valoran la virtud presente sin investigar en los errores del pasado. La teoría, frecuentemente mantenida en el teatro, sería peligrosa para la vida particular.

La interpretacion muy correcta y la orquesta típica de Firpo aplaudidísima, así como Muiño y Alippi.

LA LUCHA — Sabado 27 de abril de 191

"Los dientes del perro"

Fuera de duda, la pieza que los señores Weisbach y González Castillo han estrenado anoche en el Buenos Aires es la mejor de cuantas se han dado a conocer en su género últimamente.

Una hermosa parábola sirve de moraleja a su argumento.n Todo el asunto jira alrededor de un tema que, aunque vulgar, no deja de ser interesante.

LA EPOCA, sábado 27 de abril de 1918

"LOS DIENTES DEL PERRO"

Estrenó anoche la compañía Muiño-Alippi esta pieza en dos cuadros, que subscriben los conocidos autores José González Castillo y Alberto Weissbach.

El teatro nacional por secciones nos proporciona con frecuencia muy desagradables primicias. Se busca en él habitualmente el éxito fácil, que más finca en ciertas modalidades de los actores que en los propios méritos de las producciones estrenadas. Los autores, salvo muy pocas pero honrosas excepciones, no aportan nada a este género. Sin embargo, y muy especialmente, la compañía del Buenos Aires nos proporciona de vez en cuando halagüeños contrastes, poniendo en escena una que otra obra que reacciona contra el mal gusto y la charlatanería imperante, demostrándonos acabadamente que puede dignificarse el género. Nos sugiere este breve exordio el estreno de "Los dientes del perro".

González Castillo y Weissbach — dos autores honestos que aumentan tesoneramente inspirados, su haber artístico con obras noblemente inspiradas,—han tenido un acierto muy honroso. "Los dientes del perro" no es inferior en méritos a ciertas producciones del género grande que por ahí se aplauden y se sostienen. Sus dos cuadros, descriptivo el primero y de acción el segundo, están teatralizados con mano segura y toques dramáticos de mucha fuerza.

"Los dientes del perro" es una producción que tiende a levantar el nivel de nuestro teatro por secciones. Fué presentada con mucho esmero. El primer cuadro, especialmente, revela que la dirección del Buenos Aires se esmera en la presentación de las obras que lleva a escena. Fué puesto muy correctamente, contribuyendo a su éxito la orquesta típica criolla dirigida por el maestro Firpo, que ejecutó diversos números.

La interpretación, ajustada; Muiño y Alippi supieron realzar sus respectivos roles; la Barilaro hizo una francesita muy espiritual y oportuna y la Poli una María Ester bastante discreta. Los demás, bien.

Al final fueron aplaudidos calurosamente los autores y obligados a pronunciar breves palabras de agradecimiento.

"Los dientes del perro" será obra de cartel.

Raberg.

Abb. 2.13: Debüt der Sainete „Los dientes del perro" – Kommentare aus den Zeitungen *El Diario*, *La Lucha* und *La Época* vom 27.04.1918 (Quelle: Archiv ARGENTORES, Buenos Aires)

Ein Jahr zuvor hatte Gardel diesen Tango seinem Repertoire hinzugefügt und ihn auf Schallplatte aufgenommen, ohne dass dies nennenswerte Resonanz erzielte. Allerdings: „[d]ie Verbindung des Namens Carlos Gardel mit der anfänglichen Verbreitung des Themas fügte das Quentchen [sic!] Mythos hinzu, das bei keiner Entstehung fehlen darf" (Salas 2002: 155). Somit konnte Contursi bei der Theateraufführung einen großen Erfolg feiern. Das Publikum im Theater war begeistert, und es wartete geduldig darauf, von den Händlern gedruckte Verse für 0,10 Pesos zu erwerben, so die Presse. Die Geschichte des Tangos wird dieses Lied als den Beginn eines neuen Genres *tango canción* markieren und Pascual Contursi als seinen Erfinder. Allerdings beanspruchte Carlos Gardel 1926 in einem Interview – neun Jahre nach seiner ersten Aufnahme – die Urheberschaft, bevor die Historiographie die Contursi-Autorschaft legitimierte. Obwohl es für die akkurate Darstellung einer Geschichte des Tango-Genres wichtig ist, diese Informationen zu erwähnen, ist es für die vorliegende Arbeit wichtiger zu untersuchen, welche Veränderungen stattgefunden haben und welche Neuheit dieses Tango-Genre dem Publikum brachte. Matamorro schreibt, dass zum ersten Mal ein Tango gesungen wurde, den das Publikum passiv (also ohne Tanz) als Musikstück rezipierte. Dabei weist er auf folgende Details hin: Das Lied behandelt Objekte und Charaktere aus der zeitgenössischen Gesellschaft, in der die Zuhörer lebten; es spiegelte die Gefühlswelt der Menschen wider und erzählt ihre Geschichten in der Volkssprache, also auf Basis des *Lunfardo*-Lexikons (vgl. Matamorro 1982: 116). Das hatte für die Zuschauer eine greifbare Bedeutung, denn fast jeder von ihnen hatte möglicherweise die geschilderten Situationen erlebt. Niemand hatte sich bis dahin allerdings getraut, sie so mitreißend mit dem Tango zu erzählen. Hier sind einige Verse aus „Mi noche triste":

Percanta[102] que me amuraste	Mädchen, das Du mich im Stich ließest,
en lo mejor de mi vida	in der besten Zeit meines Lebens,
dejándome el alma herida	läßt meine Seele verletzt zurück
y espinas en el corazón	und Dornen in meinem Herzen.
sabiendo que te quería	Dabei wußtest Du, daß ich Dich liebte,
que vos eras mi alegría	daß Du meine Freude warst
y mi sueño abrasador,	und mein verzehrender Traum,
para mí ya no hay consuelo	für mich gibt es keinen Trost mehr
y por eso me encurdelo	und deshalb betrinke ich mich
pa‘ olvidarme de tu amor.	um Deine Liebe zu vergessen.
Cuando voy a mi cotorro	Wenn ich in meine Bude komm’
Y lo veo desarreglado,	und sie unordentlich seh‘,
todo triste, abandonado,	alles trist und verlassen,
me dan ganas de llorar,	bekomme ich Lust zu weinen.
me detengo largo rato	Ich bleibe lange stehen
campaneando tu retrato	und beachte dein Bild,
pa’ poderme consolar.	um mich trösten zu können.
De noche, cuando me acuesto	Nachts, wenn ich mich hinlege,
no puedo cerrar la puerta,	kann ich die Tür nicht schließen,
porque dejándola abierta	denn, wenn ich sie auflasse,
me hago ilusión que volvés.	geb ich mich der Illusion hin, daß Du zurück-
	kehrst.
Siempre llevo bizcochitos	Immer bring‘ ich Zwiebackstückchen mit,
pa‘ tomar con matecitos	um sie zu den *Matecitos*[103] zu essen
como si estuvieras vos,	so als würdest Du da sein.
y si vieras la catrera	Und wenn Du das Bett sehen würdest,
cómo se pone cabrera	wie zickig es sich benimmt,
cuando no nos ve a los dos.	wenn es nicht uns beide sieht.

(Salas 2002: 156f.; Übers. T. Roman Adler)



Die Abbildung zeigt einen gedankenversunkenen Mann in seinem Zimmer. An der Wand hängt ein Foto seiner Geliebten, die ihn verlassen hat (= *amurado*). In sich gekehrt, versucht er die Situation zu begreifen. Der Alkohol (Glas auf dem Tisch) soll ihm dabei helfen. Der ausgewählte Farbton für die gesamte Bildkomposition spiegelt die traurige Atmosphäre wider: Es gibt keinen Trost, der *sueño abrazador* ist vorüber.

Abb. 2.14: Plakat von „Mi noche triste“ – (Quelle: Ferrer / Priore 1999 – Tomo I: 136 – Archivo Biblioteca del Congreso de la Nación)

[102] *Percanta* – Mädchen, Frau im Allgemeinen, aber betrachtet im Sinne von Liebe.
[103] *Mate / Matecito*: Einen Matetee zu trinken ist in Argentinien ein nationales Ritual, bei dem ein mit Matetee, der *yerba mate*, gefüllter Trinkbehälter mittels eines Trinkröhrchens, des *bombillas*, getrunken wird.

Eine ausführliche literarische Analyse des Textes, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde, kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass das von Contursi ausgewählte Thema symbolisch für den Zeitraum der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts war. Dies wurde von Kritikern allerdings als abstoßendes Motiv bezeichnet.[104] In dieser Zeit klagte der *rufián*[105] die Gesellschaft an, da er seinen bisherigen Status aufgrund der Schließung der Bordelle in der Hauptstadt verlor, was den Verlust seine Herrschaft in den *orillas*[106] zur Folge hatte (vgl. Matamorro 1982: 116). Doch wie lässt sich dies in dem Lied sinnbildlich interpretieren? Es ist wichtig zu erwähnen, dass der Dichter die Maske des Machismo aus seinem Text entfernte – die bis dahin in den Tangotexten immer präsent war – und von einem Mann erzählte, der allein gelassen wurde und offen seinen Schmerz zum Ausdruck brachte. Obwohl er selbstverständlich nicht der Einzige war, der eine *amuro*[107] erlebte, war er der erste, der dies öffentlich zugab. Der Dichter berührte mit diesem Bild den Geist des Zuhörers, wodurch sich dieser mit dem Protagonisten (der *amurado*) identifizieren konnte. Dieses Identifikationsangebot kennzeichnet nicht nur den Anfang einer bestimmten Art der Kommunikation durch den *tango canción*, sondern wurde auch in späteren Tangotexten zu einem charakteristischen Merkmal, das darauf abzielte, den Zuhörer oder Leser anzuregen, wie später bei der Tangotextanalyse zu sehen sein wird (vgl. Barreiro-Armstrong 2003: 44f., Pellettieri 1980: 3154). Es sei angemerkt, dass trotz der gemäßigten Verwendung von *Lunfardo* in dem Lied, José Gobello und Soler Cañas auf Folgendes hinweisen: Contursi „salvó al lunfardo de un destino caricaturesco a que parecía haberlo condenado el sainete“[108] (Pellettieri 1980: 3155). Conde fügt hinzu: „ello abrió para el lunfardo la posibilidad en un recorrido literario perdurable“[109] (Conde 2014: 87). Diese Legitimität erlaubte es, den Tango als originelle und repräsentative kulturelle Produktion zu etablieren. Gleichzeitig positionierten sich die Texte des Tangos gegenüber der kanonischen Poesie deutlich (vgl. ebd.).[110]

Pellettieri würdigt Contursis Erfindung in Bezug auf die Relevanz für die argentinische Gesellschaft und betont, dass es sein Verdienst sei, „el haber encontrado el *canal* para hacer llegar el mensaje poético al pueblo“[111] (Pellettieri 1980: 3153). Die Verflechtung von Lyrik und Musik ermöglichte es den Menschen durch ein literarisches Genre, das sie repräsentierte, mithilfe zeitgenössischer Medien (Radio, Konzerte, Schallplattenmusik) zu kommunizieren. Diese neue populäre Erfahrung galt als Fortschritt in der Tango-Tradition und wird wie folgt begründet: „El público plebeyo se exalta ante el tango cantado: se ve a sí mismo convertido en obra de arte y a los sucesos de su cotidianidad elevados a la altura de lo estético. El canon le asegura la inmortalidad de los productos de la cultura formal“[112] (Matamorro 1982: 116).

---

[104] Siehe dazu Pellettieri 1980: 3158-3163.
[105] *Rufián* – Zuhälter und Gauner.
[106] *Orillas* – Stadtrand (auch *arrabal* genannt); Ufer.
[107] *Amurar* – Jemanden verlassen, stehlen.
[108] „den Lunfardo vor einem Schicksal als Karikatur rettete, zu dem ihn der Sainete verurteilt zu haben schien“.
[109] „Dies öffnete dem Lunfardo die Möglichkeit einer dauerhaften (fig.) literarischer Reise“.
[110] Das Thema des Kampfes zwischen *Lunfardo* und kanonischer Poesie wird in Kap. 4.1 behandelt, weil Discepolín dabei eine wichtige Rolle spielt.
[111] „den Weg gefunden zu haben, um die poetische Botschaft [des Tangos] an das Volk zu bringen“.
[112] „Das plebejische Publikum wird vom Tango canción erhöht: Es sieht sich in ein Kunstwerk verwandelt und die Ereignisse seines täglichen Lebens auf die Höhe der Ästhetik gehoben. Der Kanon garantiert die Unsterblichkeit der Produkte der formalen Kultur“.

In Abb. 2.15 ist eine Aufstellung der Kompositionen von Pascual Contursi zu sehen, welche er als Autor beim SADAIC[113] registrierte (siehe Unterschrift). Auf dem ersten Blatt (2.17a) erscheint der Titel „Mi noche triste" an erster Stelle. Auf dem zweiten Blatt (2.17b) wurden die ersten Verse jedes Liedes aufgeführt (z.B.: „*Percanta que me amuraste*").

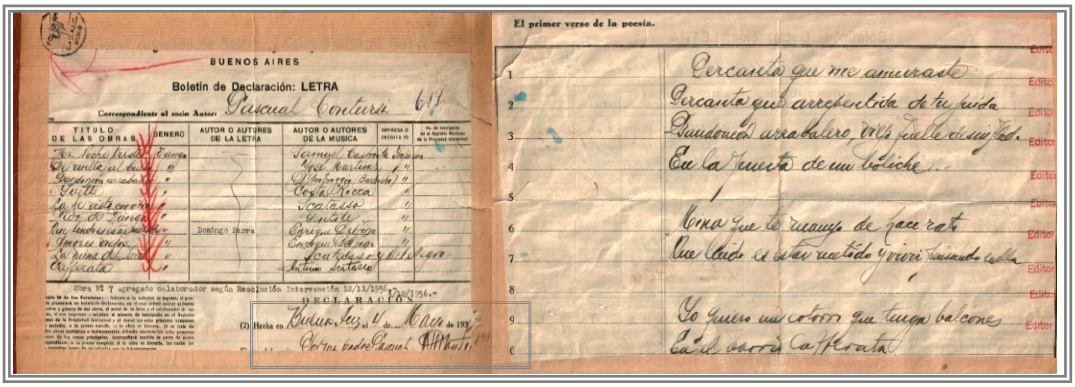


Abb. 2.15: Original-Registrierung von Pascual Contursis Kompositionen beim SADAIC am 04.05.1937 (Quelle: SADAIC–Archiv, Buenos Aires)

Contursis Texte zeigen die alltäglichen Probleme der einfachen Menschen und erhielten daher die Unterstützung der Bevölkerung. Für Gobello wurde dieser Autor so wichtig, dass man von einer prä- und postcontursischen Epoche der Geschichte des Tangos sprechen kann (vgl. Gobello/ Bossio 1979: 3). Wenn dieser Zeitpunkt in der Geschichte des Tangos als eine Epochenwende verstanden wird, ergeben sich Fragen nach dessen kulturellen Funktionen sowie konkreten Veränderungen, die diese Entwicklung für die Gesellschaft brachte. Um diese Fragen zu beantworten, ist es notwendig, sowohl die Art und Weise, in der die Tangotexte kommunizieren, als auch ihre Beziehung zu den kulturellen Umständen und historischen Momenten, in denen sie entstanden sind, zu berücksichtigen. Meine Analyse wird diese Aspekte in den folgenden Abschnitten beleuchten.

Erneuerung in dem kommunikativen Modus

Eine Betrachtung des kommunikativen Modus zeigt, dass der Tango seit Contursi für den Zuhörer und Zuschauer spürbar scharfsinniger wurde, erläutert Varela im Prolog seiner Abhandlung *Tango y política* (2016: 14): „Es el inicio de un tango grave, reflexivo, de interioridad existencial y de vida vivida sin mediaciones"[114]. Kulturell gesehen war der Bordell-Tango seiner Art einer unangenehmen Komplizenschaft ausgeliefert: In den *piringundines* der Vorstädte und des Zentrums angesiedelt, waren seine Bezugspunkte *el cafishio*, *la prostituta*, *el compadrito*, *la patota*[115]. Das Tango-Lied veränderte seine Zielgruppe signifikant und machte die ganze Gesellschaft, die Bürger, zu seinem Publikum. Es gibt aber auch Diskontinuitäten

[113] Sociedad Argentina de Autores y Compositores. Bei dieser Gesellschaft werden die Rechte von den Autoren (Dichtungen und Musik) legal vertreten und finanziell verwaltet, ähnlich wie bei der deutschen GEMA.
[114] „Es ist der Beginn eines ernsthaften, reflektierenden Tangos, der existenziellen Innerlichkeit und des Lebens, dass ohne Vermittlung gelebt wird".
[115] *Patota* – Trupp junger Männer, die sich ein Vergnügen daraus machten, in öffentlichen Lokalen Saalschlachten und Schlägereien zu veranstalten.

zwischen beiden Genres: in dem *tango prostibulario* dominierte die Begegnung von Körpern, während in dem *tango canción* das Wort vorherrschte, das die Nöte der Bevölkerung tadelte. Auf diese Weise sollte er nicht mehr Teil der Polizeiberichte sein, sondern sich in eine Ausdrucksart der Sinneseindrücke des Einwohners verwandeln. Das Auftauchen des *tango canción* war für die Tango-Tradition so grundlegend, dass diese Form ab 1916 breite Anerkennung in der Bevölkerung fand (vgl. Varela 2016: 87f.). Vidart beschreibt in seiner Studie *Teoría del Tango* (1964) diese innige Verpflechtung (Mensch und Tangolied) wie folgt: „Cuando el pueblo rioplatense comprobó que el tango era su *alter ego* artístico, volcó en él todas las potencias simbólicas de su expresividad“[116] (Vidart 1964: 24). Diese „vuelco de potencias simbólicas“ kann als Grundlage für den interaktiven Modus der Kommunikation betrachtet werden. Matamoro präzisiert den Fokus des *tango canción* und betont den Bezug zur Literatur. Er unterteilt diesen in verschiedene Kategorien und hebt mit folgender Aussage hervor: er „desplegará una vena neomodernista y otra lunfardesca, separando o combinando ambas direcciones en una clasificación bastante precisa de modos: lirismo, sátira, narración, queja amorosa, elegía, etc.“[117] (Matamorro 2000: 123). Beispiele für diese Formen werden in den Abschnitten 2.4.5 und 4.4 analysiert.

2.4.3 Soziopolitische Konstellationen beeinflussen die Entfaltung

Kam die Legitimation aus Paris?

Eine Untersuchung der soziopolitischen Konstellationen ist aus zwei Gründen beachtenswert. Zum einen wurde der Tango in den Salons von Paris nach der Jahrhundertwende populär. Argentinische Tangomusiker wie u.a. Gobbi, Villoldo und Saborido sowie Orchester wie u.a. C. Ferrer, E. Monelo und V. Lodula) brachten ihn nach Europa.[118] Der Pariser Boom war eine bedeutende Modeerscheinung der ersten Vorkriegszeit. Die exzentrischen Willkürlichkeiten des Endes der *Belle Époque* haben sogar den lasziven Bordelltanz als ein ästhetisches Phänomen mit Charme aufgenommen.[119] Zum anderen war die damals liberale argentinische Oligarchie über diese Entwicklung empört, da sie Europa als kulturelles Vorbild betrachtete und die wohlhabenden Grundbesitzer glaubten, Paris läge ihnen näher als ihre eigene Hauptstadt (vgl. Malcher 2008: 142). So konnten sie diese Entwicklung nur als einen sozialen Eklat ansehen. Allerdings lebte der Tango in den Salons der französischen Hauptstadt durch diejenigen, die ihn tanzten und die über die finanziellen Mittel verfügten, nach Europa zu reisen: die *niños bien*, d.h. die Kinder der argentinischen Oberschicht. Die Dokumentation, die diese Präsenz attestiert, zeigt dieses Phänomen aber später als die Exkursion der Tango nach París (vgl. Varela 2016: 74). Wenn auch über seine Herkunft aus der Umgebung der *prostibulario* diskutiert wurde, begrüßte Paris das hochfeine Milieu, das ihn einführte und praktizierte.

[116] „Als die Bewohner der *Rio de la Plata* erkannten, dass der Tango ihr künstlerisches *Alter Ego* war, steckten sie alle symbolischen Kräfte ihrer Ausdruckskraft in ihn“.
[117] „wird eine neomodernistische Richtung und eine andere *lunfardesca* eingeschlagen, und beide Richtungen in einer ziemlich präzisen Klassifizierung der Modi trennen oder kombinieren: Lyrik, Satire, Erzählung, Liebesklage, Elegie usw.“.
[118] Insbesondere die Schallplattenproduktion als Mittel zur Verbreitung des Tangos. Siehe Link u. Binda (o. J.).
[119] Für weitere Informationen siehe Matamorro 1982: 77-86; Zeitschrift *El Hogar* vom 20.12.1961.

Paradoxerweise war er dort von Luxus und von einer anderen Gesellschaft umgeben als in Buenos Aires, wo er üblicherweise getanzt wurde (s. Abb. 2.16). Dies ist auch ein Beweis dafür, dass sowohl die *High Society porteña* als auch die gewöhnlichen Volksschichten am Río de la Plata den Tango tanzten, so Varela (vgl. ebd.). Dieser Befund widerlegt das Argument, dass der Tango erst durch seine Legitimation in Paris an Bedeutung gewann, wie mehrfach betont wurde. Varela begründet seiner Aussage wie folgt:

> Por el contrario, es posible afirmar que lo que se legitima en París es que la alta sociedad porteña lo bailaba tanto como los sectores populares. Esto es lo que se desprende de memorias, novelas, sainetes o ensayos; algunos años más tarde, también el cine sonoro pondrá en evidencia la mezcla de clases sociales. En el nacimiento del tango hay un linaje social heterogéneo.[120] (Varela 2016: 75)

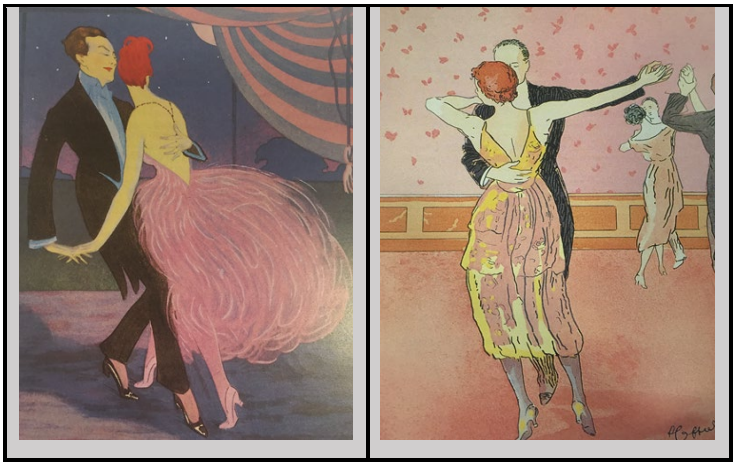


Abb. 2.16: Illustrationen von Goyón und Capiello für das Buch *De la Walse au Tango* von J. Boulanger, Paris 1919 (Quelle: Ferrer / Priore 1999: 107/ 16 – Archivo Biblioteca del Congreso de la Nación)

Dominanz der sozialen Oberklasse und politischer Widerstand der *orilleros*

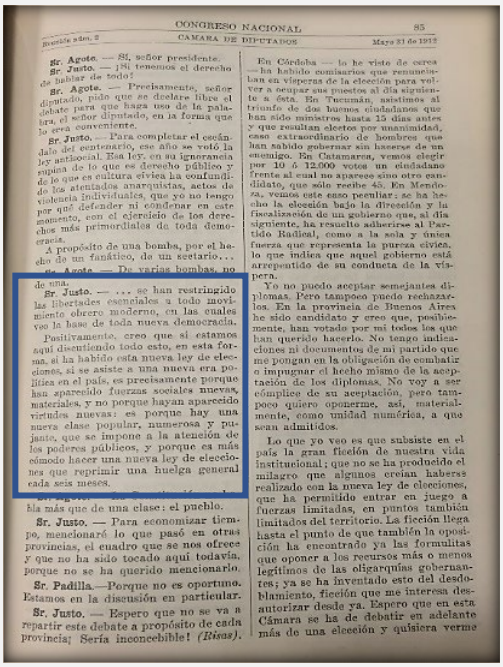
Eine weitere auffällige Entwicklung ist die Dominanz der sozialen Oberschicht bei der Rezeption des Tangos im Herkunftsland. Dies ist verbunden mit der Teilnahme aller Bevölkerungsschichten an soziopolitischen Veränderungen, die Anfang des 20. Jahrhunderts begannen. Nachdem der Tango euphorisch in Europa aufgenommen wurde, wurde er in Buenos Aires von den Erben[121] der besten Territorien des Landes seit der *Conquista del Desierto* als populäre Kultur wahrgenommen. Sie brachten ihn in das Kabarett[122], das als oligarchisches

[120] „Im Gegenteil, man kann behaupten, dass in Paris die Legitimation besteht, dass die High Society porteña diesen Tanz ebenso tanzte wie die populären Sektoren. Das geht aus Memoiren, Romanen, Sketchen oder Essays hervor; einige Jahre später sollte auch der Tonfilm die Mischung der sozialen Schichten hervorheben. Bei der Geburt des Tangos gibt es eine heterogene soziale Abstammung".

[121] Hier ist von der argentinischen Oligarchie die Rede. Für sie war diese „Desierto" – wie bereits erläutert – eine Wüste voller Indianer und fauler, elender Gauchos, die sie frei bewohnten.

[122] Unter den ersten Kabaretts *porteños* waren Armenonville (1909) am Plaza Grand Burg und „Les Ambassadeurs" in der Av. Figueroa Alcorta (heute Avda. del Libertador Gral. S. Martín). Das größte war jedoch das „Royal Pigalle". Sie entsprachen dem Pariser Modell *chatteau* o *cabaret restaurant*. Es „lag in einem weitläufigen Garten, in dem Pavillons in Form von Ständen und umzäunten Lauben verstreut waren. […] Im Hintergrund erhob sich ein Schlößchen europäischen Stils mit großen Fenstern" (Salas 2002: 130). Siehe auch Matamorro

Zentrum der Unterhaltung und Perversion bekannt war (vgl. Horvath 2006: 68; 70). Die Aristokratie besuchte luxuriöse und festliche Veranstaltungen, bei denen Tango getanzt wurde. Allerdings verschloss sie ihre Türen vor den *orilleros* und ihrem „danza malviviente de otrora“[123] (Matamorro 1982: 74). Gegen diese Dominanz der Aristokratie rebellierten die *orilleros* – deren Umfeld der Ursprung des Tangos zugeschrieben wird – indem sie für ihren eigenen sozialen Aufstieg kämpften. Sie schlossen sich politisch zu einer neu formierten Gruppe, der *Unión Cívica Radical* (UCR) an. Diese politische Bewegung, die hauptsächlich Kinder von Immigranten versammelte, führte Aufstände durch. Im Jahr 1890 und 1893 unter Führung von Leandro N. Alem und 1905 unter H. Yrigoyen, jedoch mit widrigen Resultaten.[124] Dennoch gewann dieser politische Aufstand aufgrund der mangelnden Perspektiven und Befangenheit der gegnerischen liberalen Regierung jedes Mal an Stärke, erklärt Matamorro und ergänzt: „[l]a presión de las clases orilleras por ascender y la oposición exclusivista de la aristocracias se resolvió por un tránsito acuerdista“[125] (Matamorro 1982: 73). Zu dieser Zeit veränderte sich auch der politische Diskurs und wurde kämpferischer: der Bürger äußerte sich – wie auch der Tango – und zeigte, wer er war, um eine politische Wende herbeizuführen. Infolge der zunehmenden sozialen Unruhen und des Erscheinens neuer politischer Gruppierungen erkannte die konservative Regierung die Notwendigkeit, die Bevölkerungsschichten zu harmonisieren. So kam es im Parlament unter der Regierung von Roque Sáenz Peña zur folgenden Aussage:



CONGRESO NACIONAL 85
CÁMARA DE DIPUTADOS Mayo 31 de 1912

Sr. Agote. — Sí, señor presidente.
Sr. Justo. — ¿Si tenemos el derecho de hablar de todo?
Sr. Agote. — Precisamente, señor diputado, pido que se declare libre el debate para que haga uso de la palabra, el señor diputado, en la forma que lo crea conveniente.
Sr. Justo. — Para completar el escándalo del centenario, ese año se votó la ley antisocial. Esa ley, en su ignorancia supina de lo que es derecho público y de lo que es cultura cívica ha confundido los atentados anarquistas, actos de violencia individuales, que yo no tengo por qué defender ni condenar en este momento, con el ejercicio de los derechos más primordiales de toda democracia.
A propósito de una bomba, por el hecho de un fanático, de un sectario...
Sr. Agote. — De varias bombas, no de una.
Sr. Justo. — ... se han restringido las libertades esenciales a todo movimiento obrero moderno, en las cuales veo la base de toda nueva democracia.
Positivamente, creo que si estamos aquí discutiendo todo esto, en esta forma, si ha habido esta nueva ley de elecciones, si se asiste a una nueva era política en el país, es precisamente porque han aparecido fuerzas sociales nuevas, materiales, y no porque hayan aparecido virtudes nuevas: es porque hay una nueva clase popular, numerosa y pujante, que se impone a la atención de los poderes públicos, y porque es más cómodo hacer una nueva ley de elecciones que reprimir una huelga general cada seis meses.
[illegible] bla más que de una clase: el pueblo.
Sr. Justo. — Para economizar tiempo, mencionaré lo que pasó en otras provincias, el cuadro que se nos ofrece y que no ha sido tocado aquí todavía, porque no se ha querido mencionarlo.
Sr. Padilla.—Porque no es oportuno. Estamos en la discusión en particular.
Sr. Justo. — Espero que no se va a repartir este debate a propósito de cada provincia; Sería inconcebible! *(Risas).*
En Córdoba — he visto de cerca — ha habido comisarios que renunciaban en vísperas de la elección para volver a ocupar sus puestos al día siguiente a ésta. En Tucumán, asistimos al triunfo de dos buenos ciudadanos que han sido ministros hasta 15 días antes y que resultan electos por unanimidad, caso extraordinario de hombres que han sabido gobernar sin hacerse de un enemigo. En Catamarca, vemos elegir por 10 ó 12.000 votos un ciudadano frente al cual no aparece sino otro candidato, que solo recibe 45. En Mendoza, vemos este caso peculiar: se ha hecho la elección bajo la dirección y la fiscalización de un gobierno que, al día siguiente, ha resuelto adherirse al Partido Radical, como a la sola y única fuerza que representa la pureza cívica, lo que indica que aquel gobierno está arrepentido de su conducta de la víspera.
Ya no puedo aceptar semejantes diplomas. Pero tampoco puedo rechazarlos. En la provincia de Buenos Aires he sido candidato y creo que, posiblemente, han votado por mí todos los que han querido hacerlo. No tengo indicaciones ni documentos de mi partido que me pongan en la obligación de combatir o impugnar el hecho mismo de la aceptación de los diplomas. No voy a ser cómplice de su aceptación, pero tampoco quiero oponerme, así, materialmente, como unidad numérica, a que sean admitidos.
Lo que yo veo es que subsiste en el país la gran ficción de nuestra vida institucional; que no se ha producido el milagro que algunos creían haberse realizado con la nueva ley de elecciones, que ha permitido entrar en juego a fuerzas limitadas, en puntos también limitados del territorio. La ficción llega hasta el punto de que también la oposición ha encontrado ya las formulitas que oponer a los recursos más o menos legítimos de las oligarquías gobernantes; ya se ha inventado esto del desdoblamiento, ficción que me interesa desautorizar desde ya. Espero que en esta Cámara se ha de debatir en adelante más de una elección y quisiera verme

[…] se han restringido las libertades esenciales a todo movimiento obrero moderno, en las cuales veo la base de toda nueva democracia. Positivamente, creo que si estamos aquí discutiendo todo esto, en esta forma, si ha habido esta nueva ley de elecciones, si se asiste a una nueva era política en el país, es precisamente porque han aparecido fuerzas sociales nuevas, materiales, y no porque hayan aparecido virtudes nuevas: es porque hay una nueva clase popular, numerosa y pujante, que se impone a la atención de los poderes públicos, y porque es más cómodo hacer una nueva ley de elecciones que reprimir una huelga general cada seis meses.[126] (Discurso del Dr. Juan Bautista Justo, Cámara de Diputados, am 31.05.1912, Reunión núm. 2, p. 85)

Abb. 2.17: Auszug des Diskurses in der Abgeordnetenkammer am 31.05.1912, 2. Sitzung, S. 85
(Quelle: Archivo del Congreso Nacional Argentino – Cámara de Diputados, Nomenclator – Período Legislativo de 1912 - Tomo I)

1982: 97f. In einigen Tangotexten wird es als luxuriöser Raum auftreten. Siehe „Margot“ von C. Flores oder Abb. 2.21 „Tango brillante“ von J. Maglio. Siehe Roberto Selles (o. J.) Artikel in *Todo Tango.*

[123] „bösen Tanz von gestern“. So charakterisierte die Oligarchie den ursprünglichen Tanz der *orilleros*.

[124] Für weitere Informationen dazu siehe u.a. Horvath 2006: 54-56; Varela 2016: 88-95.

[125] „Der Aufstiegsdruck der unteren Klassen und der ausschließende Widerstand der Aristokratien wurden durch einen einvernehmlichen Übergang bewältigt“.

[126] „[…] die für jede moderne Arbeiterbewegung wesentlichen Freiheiten, in denen ich die Grundlage jeder neuen Demokratie sehe, sind eingeschränkt worden. Ich glaube, wenn wir hier auf diese Weise über all das diskutieren, wenn es dieses neue Wahlgesetz gegeben hat, wenn im Land eine neue politische Ära erlebt wird, dann eben deshalb, weil neue, materielle soziale Kräfte aufgetreten sind und nicht, weil neue Tugenden aufgetaucht sind: weil es eine neue, große und blühende Volksschicht gibt, die die Aufmerksamkeit der Behörden

Die Einführung des neuen Wahlgesetzes[127] (1912) diente als Mittel zur Legitimation der Volksschichten und ermöglichte eine Öffnung für neue politische Parteien. Die Intention war weniger die Anerkennung von Völkerrechten, sondern vielmehr die Vermeidung von Revolutionen oder Anarchie (vgl. Varela 2016: 93). Das Wahlrecht galt nur für Männer.[128] Dennoch legte dies den Grundstein für einen möglichen Aufstieg in die Regierungskreise – wenn auch nicht in die wirkliche Herrschaft – mit einem sozial orientierten Bürgertum, das Argentinien ein neues Gesicht verleihen sollte. Das Sáenz-Peña-Gesetz aus dem Jahr 1916, welches lediglich ein minimales Zugeständnis der Elite darstellte, führte überraschenderweise zum Wahlsieg von Hipólito Yrigoyen (1852-1933). Da dieser Triumph durch die erstmalige Einführung der „*voto secreto y obligatorio*" (geheime und verpflichtende Stimme) möglich wurde, wird diese Präsidentschaft als erste demokratische in der Geschichte Argentiniens angesehen. *Caras y Caretas* betitelte diese Nachricht mit: „Yrigoyen ‚en los brazos del pueblo', […]: lo heterogéneo encuentra su cauce, ingresa al sistema político y se hace visible"[129] (vgl. Varela 2016: 94). Yrigoyens Wahl beendete die konservative Hegemonie, die mehr als 40 Jahre anhielt und führte zum erstmaligen Zugang der Mittelklasse zur politischen Macht. Somit begann eine historische Periode (1916-1930), die als *primeras presidencias radicales* (erste *radikale* Präsidentschaften) in die Geschichte einging: H. Yrigoyen (1916-1922), M. T. Alvear (1922-1928) und erneut H. Yrigoyen (1928-1930). Abb. 2.18 illustriert diesen bedeutenden Moment mit einem Foto von Yrigoyen.



Abb. 2.18: H. Yrigoyen (1. v. l.) zu seinem ersten Diskurs als Präsident – (Quelle: AGN)

Anpassung des ursprünglichen Tango-Stils: Texte und *orquestas típicas*

An dieser Stelle könnte man – parallel zum Artikel in Caras y Caretas – argumentieren: Der hybride transgenre Tango dringt auch in das soziopolitische System ein und wird hier sichtbar. Denn ein drittes auffälliges Merkmal ist die Adaption seines ursprünglichen Stils bei der

auf sich zieht, und weil es bequemer ist, ein neues Wahlgesetz zu verabschieden, als alle sechs Monate einen Generalstreik zu unterdrücken" (Rede der Dr J.B. Justo, Abgeordnetenkammer am 31.05.1912, 2. Sitzung).

[127] Dieses Gesetz sollte in die Geschichte als *Ley Sáenz Peña* (1912) eingehen. Es bestimmte – wie es bereits im Jahre 1910 zwischen Hipólito Yrigoyen und Roque Sáenz Peña ausgehandelt wurde – die Wahl als geheim und obligatorisch, stimmberechtigt waren ausschließlich Männer.

[128] Die Frauen erhielten das Wahlrecht 1951 während der zweiten Präsidentschaft von J.D. Perón.

[129] „Yrigoyen in den Händen des Volkes: Das Heterogene findet seinen Weg, tritt in das politische System ein und wird sichtbar". Hier ist von einer heterogenen Bevölkerungsschicht die Rede, genauer: der neu formierten Mittelklasse. Zu verschiedenen Momenten des politischen Lebens von H. Yrigoyen siehe *Caras y Caretas* beim Instituto Nacional Yrigoyeniano: https://yrigoyeneano.cultura.gob.ar/noticia/caras-y-caretas/, (27.06.2024).

Integration in die argentinische Aristokratie durch die Cabarets und im Gegensatz dazu in die „*pistas humildes de barrio*“[130]. Wie Kritiker argumentierten, waren der *orillero*-Stil und die Laszivität die beiden Hauptmerkmale in seiner Entstehungsphase. Die politische Öffnung zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte auch Einfluss auf die Behandlung der *cultura orillera,* wie Matamorro betont und einige Auswirkungen dieser Einflussnahme erläutert:

> Se tendió a hacer del tango una institución política y a neutralizar su contenido maligno. Así como el radicalismo aceptó el acuerdo y se convirtió en un partido liberal, el tango aceptó el adecentamiento y dejó la orilla, perdiendo su hermetismo primitivo. […] Pero la pérdida del exclusivismo orillero hizo admisible el tango en las pistas humildes, donde las mujeres de la clase media y el proletariado practicaban el baile en público, a condición de evitar cortes y quebradas.[131] (Matamorro 1982: 73f.)

Auf diese Weise wurde der ursprüngliche Stil des Bordell-Tangos gesellschaftlich angepasst. Die Aufhebung der *orillas* als geheimer Zufluchtsort erweiterte die Grenzen der Tangostadt Buenos Aires hin zu den Besitztümern der Mittelschicht. Das bedeutet, dass sich die Tangoszene in die Nachbarschaftscafés mit anspruchsvollem Publikum und in neue Tangolokale verlagerte. Diese neuen Lokale befanden sich in den *Barrios* Villa Crespo, Once und Congreso sowie entlang der Calle Corrientes von Chacarita bis Paseo Colón (vgl. ebd.: 75). In dieser Zeit etablierte sich das Kabarett als typische Institution und brachte Open-Air Clubs hervor, die in den Stadtteilen Palermo und Belgrano lagen, wo für Aristokraten Tango gespielt wurde. Gleichzeitig verließen Musiker nach und nach die *prostíbulos*, *academias* und *Cafés*, um lukrativere Gagen an anderen Orten anzunehmen (vgl. ebd.: 76). Die Oligarchie entwickelte einen Tango für ihren Privatkonsum, den Matamorro so charakterisiert:

> Se perdió la original coreografía sexográfica y se conservó la forma estructural, convirtiéndolo en un fenómeno estético. Los músicos profesionales debieron acudir a servir en los nuevos sitios de baile aristocrático e inventar una manera nueva de ejecutar el género, que empezó, de esta manera, a ser tratado como una forma abstracta adaptable a circunstancias diversas.[132] (Matamorro 1982: 73)

Die ursprüngliche Physiognomie des Tangos hat sich infolgedessen verändert. Fray Mocho und Georges Clemenceau warnten in den Jahren 1903 bzw. 1909, dass der ursprüngliche Tango an sein Ende gekommen sei. Nichtsdestotrotz wurden neue Tangos kreiert und die Existenz dieses Genres schien nachweislich unbestreitbar (vgl. ebd.: 94). Im Zuge der Veränderung der städtischen Struktur folgte auch eine Transformation der Ausdrucksweisen der Bewohner. Der Wandel kam unaufhaltsam auf allen Ebenen der argentinischen Gesellschaft,

---

[130] „bescheidenden Tanzflächen der Stadtviertel“.

[131] „Es bestand die Tendenz, den Tango zu einer politischen Institution zu machen und seinen bösen Inhalt zu neutralisieren. So wie der Radikalismus das Abkommen akzeptierte und zu einer liberalen Partei wurde, so akzeptierte der Tango die Anpassung und verließ die *orillas*, wobei er seinen ursprünglichen Hermetismus verlor. Allerdings machte der Verlust der Exklusivität *orillera* den Tango auch auf bescheidenen Tanzflächen zulässig, wo Frauen aus der Mittelschicht und dem Proletariat in der Öffentlichkeit tanzten, vorausgesetzt sie vermeiden Schnitte und Brüche“.

[132] „Die ursprüngliche obszöne Choreografie ging verloren und die strukturelle Form blieb erhalten, was sie zu einem ästhetischen Phänomen machte. Professionelle Musiker mussten kommen, um in den neuen aristokratischen Tanzlokalen ihren Dienst tun und eine neue Art der Aufführung des Genres zu erfinden, das nun als abstrakte Form behandelt wurde, die sich an unterschiedliche Umstände anpassen ließ“.

darunter soziale, politische und kulturelle Bereiche. Matamorro erkennt Folgendes als Zeichen der Zeit: „la irrupción del *chusma*[133] (inmigrantes abandonados en el puerto, pobrerío sin estado social determinado, pequeños propietarios, obreros industriales) en los espacios sociales antes reservados a la exclusividad aristocrática“[134] (ebd.: 90).

In diesem Kontext entstehen in den 1920er Jahren immer mehr Kabaretts[135] in der Stadt, und die luxuriösen *confiterías* – tagsüber aristokratische Treffpunkte – öffneten ihre Pforten für den Tango: *Vogue's Club*, *Ciro's*, *Richmond* und *Café Colón* (vgl. ebd.: 98). Die Veränderung des Umgangs mit dem Tango beim Übergang vom Bordell zum Kabarett bedingt einen Wandel des Tango-Themas. So verraten einige Titel der Zeit, dass der obszöne Ton endgültig aufgegeben wurde und das Sentimentale und Harmlose ins Zentrum gerückt zu sein scheint: „Por un buen camino“, „Marrón glasé“, „Lágrimas“, „Honda tristeza“ usw. (ebd.: 99). Beispiele, an denen dieser neue Themenfokus sichtbar wird, werden im Abschnitt 2.4.5 analysiert.

Der Übergang vom Empirischen zum Kanonischen Tango

Eine vierte grundlegende Veränderung findet in der Entwicklung vom empirischen zum kanonischen Tango statt. Darin ist ein Prozess einer kulturellen Integration erkennbar, die Matamorro wie folgt beschreibt: „una adquisición metódica de elementos culturales en cuanto a composición y ejecución de los nuevos tangos“[136] (ebd.: 95). Auch wenn die Hybridisierung immer noch als wesentliches Verfahren gilt, bei dem Elemente aus verschiedenen Quellen gemischt werden, wird sie jedoch systematisch angewandt und diktiert dadurch ihre eigenen Regeln (vgl. ebd.). Die folgende Anekdote veranschaulicht diesen musikalischen Durchbruch des Tango aus der Sicht des Pianisten Roberto Firpo: „El tango, tímidamente y redundando en fracaso, ensaya instalarse en la calle ceremonial por excelencia: la Avenida de Mayo. Firpo en la confitería *La Victoria* (1910) avanza y se retira, pues parece no ser tiempo aún de que la danza sea música de toda la ciudad. No obstante, en alguna fiesta familiar, el tango es tocado y aún bailado“[137] (vgl. ebd.: 75). Einige Jahre später wird Firpo selbst einige kreative Anpassungen verantworten. Dies ist jedoch ein Übergangsmoment zu Beginn des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, in dem die argentinische Gesellschaft weder den Horizont des bevorstehenden Wandels (sozial, politisch und kulturell) noch dessen Ausmaß erahnen kann. An dieser Stelle ist die Sichtweise des Soziologen Mafud hervorzuheben. Er zeigt die Notwendigkeit auf, sich mit den unaufhaltsamen Transformationsprozessen populärer Ausdrucks-

---

[133] *Chusma* – Gente de baja condición social (Conde 2019: 105). (Menschen mit niedrigem sozialem Status).

[134] „das Eindringen des Mobs (im Hafen zurückgelassene Einwanderer, arme Menschen ohne festen sozialen Status, Kleinbesitzer, Industriearbeiter) in soziale Räume, die zuvor der aristokratischen Exklusivität vorbehalten waren“.

[135] Auf die bereits erwähnten Kabaretts *Armenonville* und *Royal Pigall* folgten *L'Abbaye*, *Tabarin*, *Maxim*, *Molin rouge*, *Copacabana*, *Chanteclaire*, *Gato negro*, *Ta Ba Ris*, *Pelikan*, *Maipú pigalle*, *Abdullah Club* und *Ocean*.

[136] „eine methodische Aneignung kultureller Elemente in der Komposition und Ausführung der neuen Tangos“.

[137] „Der Tango versucht sich schüchtern und erfolglos in der feierlichen Straße schlechthin niederzulassen: der Avenida de Mayo. Firpo betritt und verlässt die Cafeteria *La Victoria* (1910), da es offensichtlich noch nicht an der Zeit ist, dass der Tanz zur Musik der gesamten Stadt wird. Trotzdem wird der Tango auf einigen Familienfesten gespielt und sogar getanzt“.

formen im Kontext sozialer Strukturen auseinanderzusetzen und auf ihr Verhältnis zum Zeitgeist zu achten:

> Una expresión musical popular y una estructura social son dos aspectos de manifestación sociológica, que encierran la misma historia sincronizada y vivida. […] Son ambas, música y estructura, punto de un proceso lento de cristalización y responden, en última instancia, a una misma causación social. Cualquiera sea el estilo musical popular auténtico es reflejo de esa estructura social. […] Con ello, se fija un límite infranqueable de posibilidades musicales que las entronca a „leyes sociales inexorables". Una música impuesta sobrevive sólo ortopédicamente, insuflada desde afuera. Pero un estilo musical que nace incubado por un proceso social comprende una infinidad de cruzamientos desde su origen, hasta que se plasma en una totalidad con configuración propia y peculiar. […] Pero lo que cristaliza y cuaja en forma concreta en una estructura también cambia y se transforma y hasta puede desaparecer, si no se transforma y cambia para ajustarse a los cambios de la misma estructura que lo contiene.[138]
>
> (Mafud 1996: 53f., Hervorhebung i. O.)

Damit der Transformationsprozess zwischen Musik und ihrer Struktur für den Tango veranschaulicht wird, halte ich folgendes Ereignis in Firpos künstlerischer Karriere für relevant. Denn es markiert eine bedeutende Veränderung in der Tango-Tradition und ist mit den gesellschaftlichen Umwälzungen dieses Jahrzehnts verknüpft: Im Jahr 1913 errang Firpo den ersten Platz in einem von Armenonville organisierten Wettbewerb für Musiker, der der Rekrutierung diente. Er repräsentiert die erste Generation von Kabarettmusikern. Er unterschied sich von seinen Zeitgenossen, indem er sich nicht darauf beschränkte, den Stil abzuschleifen und an Schärfe zu verlieren. In seiner Erneuerung ging er einen Schritt weiter, indem er die Kabarett-Institution kanonisierte und ein typisches Orchester schuf. Die rhythmische Leitung des Ensembles obliegt allein dem Klavier, unterstützt vom Bass, während die Bandoneons und Violinen die melodische Rolle übernehmen. Bei der Umsetzung wurden variantenreiche Instrumentierungen im musikalischen Ausdruck ausprobiert (vgl. Matamorro 1982: 99). Der Gründung seines Quartetts mit Tito Roccatagliata (Violine), Eduardo Arolas (Bandoneón), Leopoldo Thompson (Kontrabass) und Firpo (Klavier) führte zu bemerkenswerten Erfolgen, die durch einen Auftrag der Firma Max Glucksmann zur Aufnahme von Schallplatten für das Odeón-Nacional belohnt wurden (vgl. Salas 2002: 131).[139]

In Bezug auf die Tango-Tradition war es ein zufälliges Ereignis der Geschichte, dass Carlos Gardel zur gleichen Zeit des Regierungsantritts Yrigoyen den ersten *tango canción* sang.

---

[138] „Eine populäre musikalische Ausdrucksform und eine soziale Struktur sind zwei Aspekte soziologischer Manifestation, die dieselbe synchronisierte und gelebte Geschichte enthalten. […] Beide, Musik als auch Struktur, sind Teil eines langsamen Kristallisationsprozesses und reagieren letztlich auf dieselbe soziale Ursache. Was auch immer der authentische populäre Musikstil ist, er ist ein Spiegelbild dieser sozialen Struktur. […] Damit wird den musikalischen Möglichkeiten eine unüberwindbare Grenze gesetzt, die sie mit „unerbittlichen gesellschaftlichen Gesetzen" verbindet. Eine aufgezwungene Musik überdauert nur orthopädisch, von außen souffliert. Aber ein Musikstil, der durch einen gesellschaftlichen Prozess entsteht, umfasst von seinem Ursprung an unendlich viele Kreuzungen, bis er sich in seiner Gesamtheit und mit seiner eigenen besonderen Konfiguration Gestalt annimmt. [...] Aber wenn etwas in einer Struktur konkret stabilisiert und kristallisiert wird, verändert und transformiert es sich auch und kann sogar verschwinden, wenn es sich nicht verändert und transformiert, um sich den Veränderungen in derselben Struktur anzupassen, die es enthält".

[139] Mehr Information über die Zusammenarbeit zwischen Firpo und das Armenonville siehe Salas 2002: 129-136. Zu Firpo *orquesta típica* siehe Néstor Pinsón/Ricardo García Blaya (o. J.) in *Todo Tango.*

Mit ihm wurde dann „für den Tango genau das geboren, was in der Politik Yrigoyen repräsentierte: die große Individualität, die die Euphorie der Massen hervorrufen konnte“ (Kovacsics 1978: 40f.). Auch derselbe Personenkult wurde beiden öffentlichen Figuren entgegengebracht. Deshalb hat der Tango, der seit seiner Entstehung stets wichtige politische Ereignisse begleitete, diesem Präsidenten einige Kompositionen gewidmet,[140] darunter „Yrigoyen-Luna“ (Julio V. Leone, 1916), „Viejo púa“ (José Fernández/ Juan Maglio, 1928), „Don Hipólito“ (Luis De Biase/Carlos Percuoco, 1928), „Nuestro hombre“ (Roberto Torres/Anselmo Arieta, 1928), „El pueblo reclama“ (Pascual Contursi, 1927), „Yrigoyen solo“ (Agustín Irusta/Roberto Fugazot/Lucio Demare, 1928). Es besteht kein Zweifel, dass die Verbindung zum Volk eine Voraussetzung für beide Ereignisse war: sowohl für die Entstehung des *tango canción* als auch für die Machtübernahme H. Yrigoyens, so Varela (vgl. 2016: 88). Beide Ereignisse gründen ihre Existenz auf die Stimme der Bevölkerung, die sich nicht nur im Tango, sondern auch in der Politik Gehör verschaffte. Das Sichtbare ergab sich als Folge des Übergangs von der konservativen Ordnung von 1880 hin zu einer Ära der neuen politischen Erfahrung (vgl. ebd.). Diese Ansicht wird von der Sozialwissenschaftlerin Claudia Rosa (2000) in Bezug auf die Neu-Zuordnung von Bevölkerungsschichten und die antagonistischen politischen Diskurse der Dekade wie folgt pointiert:

> Durante los años del radicalismo comenzaron fuertes cambios en toda la sociedad argentina que se acentuaron durante la década siguiente, sobre todo con respecto a los modos de configuración de los sectores populares, y que ya estaban presentes en los tópicos, representatividad y anhelos de la sociedad argentina, cuando en 1910 los discursos anarquistas se enfrentaban con los nacionalistas.[141] (Rosa 2000: 397f.)

Im Zusammenhang mit diesem historischen Prozess benennt die Autorin in ihrem Aufsatz „Contra la Elite“ zwei Faktoren, die zur Konsolidierung der städtischen Populärkultur während der radikalen Regierungen beigetragen haben: Zum einen die professionelle Unterstützung, etwa durch Tango-Lyriker und Musiker, zum anderen ein System von Leitartikeln und eigenem Vertrieb. Beides begünstigt die Konsolidierung einer neuen, autarken Modalität (vgl. ebd.: 423).[142] In diesem soziopolitischen Kontext wird der Kampf um die Anerkennung von populärer Literatur als herausragend hervorgehoben. Dabei werden jedoch Umstände beleuchtet, die für ihre Dichter nicht sehr angenehm waren, da sie von der sogenannten „akademischen oder kultivierten“ Kultur kategorisch herabgesetzt wurden. Derartige Marginalisierung war in diesem Zusammenhang üblich, mag jedoch heute überraschen. Solche Deutungen tragen aber zur Würdigung des Muts dieser populären Autoren angesichts der akademischen Starrheit bei. Daher werden Rosas Beobachtungen aufgrund ihrer zentralen Bedeutung vollständig zitiert:

---

[140] Siehe Horvath 2006: 56; für historische Details s. 51-102: „Los comienzos del tango social y político“.

[141] „In den Jahren des Radikalismus begannen starke Veränderungen in der gesamten argentinischen Gesellschaft, die sich im folgenden Jahrzehnt noch verschärften, insbesondere im Hinblick auf die Konfigurationsweisen der populären Schichten, und die bereits in den Themen, Darstellungen und Wünschen der argentinischen Gesellschaft präsent waren, als 1910 die anarchistischen Diskurse in Konflikt mit den Nationalisten gerieten“.

[142] So wie das Firpo-Beispiel, das hier als Vorbild für andere Innovatoren des Genres präsentiert wurde. Für die Geschichte s. *Todo Tango*, Link u. Pinsón, Nestor / García Blaya, Ricardo (o. J.).

> Fue en este enfrentamiento con la cultura académica donde muchos de los rituales, tópicos y hasta tipos de textos y privilegios de géneros se establecieron, producto antes del antagonismo que de una necesidad nacida en el seno mismo de la llamada cultura popular. Tal fue el caso del nacimiento de figuras profesionales características como el letrista de tango. Para construirse ese nuevo rol artístico era necesario pronunciarse como reacio a ser considerado poeta „culto", trabajo que insumió mucho más que numerosas notas periodísticas. La propia vida bohemia actuó siempre como un gran difusor y hasta las mismas letras de tango hacían referencia a esta nueva identidad. La constitución de este nuevo modo de ser „poeta profesional" estuvo, además, asentada sobre un sistema de producción específico que proporcionaba insumos económicos propios, nuevas formas de relacionarse, formas de sindicaturas y agremiación, bailes, grabadoras, partituras, cancioneros, radiotelefonía. Este nuevo circuito de literatura popular permaneció marginado del sistema oficial literario, y sus textos, considerados como „literatura marginal" o „subliteratura", no integraron durante décadas el *corpus* de la literatura nacional.[143] (Rosa 2000: 424, Hervorhebung i. O.)

Diese Passage ist besonders reich an Implikationen und Widersprüchen: Es wird der Versuch unternommen, Tango-Dichter davon abzuhalten, gegen den Ruf als kultivierter Dichter („poeta culto") aufzutreten; sie stellt die Art von Tango-Poetik als „Subliteratur" in Konfrontation mit der akademischen Kultur dar, weist aber gleichzeitig auf das charakteristische Boheme-Leben der Stadt hin, das die Texte dieser „professionellen Dichter" verbreiteten. Die Lyrik der *tango canción* stellt einen signifikanten Aspekt der kulturellen Erneuerung der betreffenden Periode dar, wie folgende Erläuterung darlegt: „en sus variantes dialectales y no dialectales ahondó la distancia con los sectores ‚cultos' y se enraizó con la herencia de los románticos tardíos como Bettinotti, Carriego, Almafuerte, Ezeiza, el sainete, y una fuerte impronta rubendariana"[144] (ebd.: 425). Diese kühne Distanzierung zeigt sich im besonderen Stil der Tangotexte, welche die Themen des Alltags in den Vordergrund stellen. Dabei prägen ein nostalgischer Ton sowie die Darstellung einer Vielzahl sozialer Typen (*compadrito*, *cafiscio*, *percanta*, *otario*) sowie städtischer Räume wie des *conventillo*, der *arrabal*, des *lupanares*, der *bulín* oder der *bar* den Stil (vgl. ebd.). Als strukturelle Synthese charakterisiert Rosa eine Spezifizierung der Merkmale der populären literarischen Ausdrucksform des Tangoliedes:

> Esta poesía urbana representaba el cosmopolitismo impregnado en el primer tercio del siglo y mostró el rápido alejamiento de su origen rural. […] La poética del tango también presentó fracturas internas al sistema literario, como […] toda una bandera contra la

[143] „In dieser Konfrontation mit der akademischen Kultur wurden viele Rituale, Themen und sogar Textarten und Genreprivilegien etabliert, die eher ein Produkt des Antagonismus als eine Notwendigkeit sind, die im Herzen der sogenannten Populärkultur entstanden ist. Dies war der Fall bei der Entstehung charakteristischer Berufsfiguren wie dem Tangolyriker. Um diese neue künstlerische Rolle aufzubauen, war es notwendig, sich dagegen zu äußern, als „kultivierter" Dichter angesehen zu werden, eine Aufgabe, die viel mehr erforderte als zahlreiche Zeitungsartikel. Das Boheme-Leben selbst fungierte immer als großer Multiplikator und sogar die Tangotexte selbst nahmen Bezug auf diese neue Identität. Die Konstitution dieser neuen Art, ein „professioneller Dichter" zu sein, basierte darüber hinaus auf einem spezifischen Produktionssystem, das seine eigenen ökonomischen Inputs, neue Beziehungsformen, Gewerkschafts- und Assoziationsformen, Tänze, Tonbandgeräte, Partituren, Liederbücher, Radio usw. bereitstellte. Dieser neue Kreis der Populärliteratur blieb vom offiziellen Literatursystem marginalisiert, und seine Texte, die als „Randliteratur" oder „Subliteratur" galten, waren jahrzehntelang nicht Teil des *Korpus* der Nationalliteratur".

[144] „in seinen dialektalen und nicht-dialektalen Varianten vertiefte [er] die Distanz zu den ‚kultivierten' Sektoren und wurzelte im Erbe der Spätromantiker wie Bettinotti, Carriego, Almafuerte, Ezeiza, der *sainetes* und einer starken rubendarianischen Prägung".

> rimbombosidad en que había caído el modernismo y contra una época en la que ya no tenían lugar „princesas“ y „marquesas“[145] (Rosa 2000: 425, Hervorheung i. O.)

Diese Aspekte werden im Abschnitt 2.4.5 dieses Kapitels dargestellt, ebenso wie die dichotome Konfrontation zwischen der als „elitär“ bezeichneten Literatur und dem „Populären“, verstanden als Ausdrucksbedürfnis der Bürger, wie es in Kap. 4 bei *Discepolíns* Œuvre analysiert wird.

Bereits in der Zeit des ersten Weltkriegs erlebte Argentinien eine Epoche des Aufschwungs, vornehmlich basierend auf der Neuorientierung der regionalen Wirtschaftspolitik. In dieser Zeit der stetigen wirtschaftlichen Entwicklung während der radikalen Regierungen (1916-1930) gab es Anzeichen für die Entstehung eines Kulturmarkts und einer beginnenden urbanen Populärkultur, die in den darauffolgenden Jahrzehnten ihren Höhepunkt erreichen würde. Als Beispiele nennt Rosa die Ausweitung des Inlandsmarktes, die Verbreitung von Stummfilmen, die zunehmende Nutzung des Radios, die hohen Auflagenrekorde von Frauenzeitschriften wie *Para Ti* oder der Sportzeitschrift *El Gráfico* sowie der didaktischen *Billiken* für Kinder. Auch Comic-Neuheiten wie *Tit-Bits* oder *El Tony* werden erwähnt (vgl. ebd.). Für den Tango hat sich eine allmähliche Integration in die Kulturindustrie vollzogen. Viele Kompositionen dieser Zeit wurden in Theaterstücken uraufgeführt, wie zum Beispiel das bereits erwähnte „Mi noche triste“ (P. Contursi/S. Castriota) in *Los dientes del perro* (1918, José González Castillo /Alberto Weißbach), „Flor de Fango“ (1914, P. Contursi /Augusto Gentile) in der *Sainete* „El Cabaret Montmartre“ (1919, Alberto Novión) oder auch „Milonguita“ (Samuel Linnig / Enrique Delfino) in „Delikatessenhaus“ (1920, S. Linnig/Alberto Weißbach). Diese bedeutenden *obras de cabaret*, in denen die Realität und die Fiktion verschmolzen, „wurden in Buenos Aires inbrünstig vom Publikum aufgenommen. Die Familien befriedigten auf diese Weise die pikante Neugierde, solchen ‚verbotenen Plätzen‘ mit dem Vortrag von Tangos und den gepflegten Auftritten von *femmes fatales,* lasterhaften, unzüchtigen *milonguitas* und *patoteros*[146] beizuwohnen“, so Salas 2002: 148. Gleichzeitig begannen die Plattenfirmen (Odeón, Columbia, RCA Victor) sich für den Tango zu interessieren und stiegen ins Geschäft ein. Das Publikum kam über verschiedene Kommunikationskanäle wie Radio, Schallplatten, Interviews und Presse mit Tangogesang in Kontakt, der als Konsumgut vermarktet wurde (vgl. Kovacsics 1978: 46ff.). Die Industrialisierung des Tangos, die hauptsächlich von den Plattenfirmen vorangetrieben wurde, war zweifellos ein wichtiger Faktor für dessen Aufschwung. Die unglaubliche Produktion von Tangotexten wurde ab 1920 aufgenommen und erreichte ihren Höhepunkt zwischen 1925 und 1930 (vgl. Gobello/ Bossio 1979: 14;17).

Die Konsolidierung während der sogenannten *período de oro del tango* (1940-1955) zeichnete sich durch die Entfaltung einer neuen Poetik und das Wiederaufleben des Tanzes (zw. 1937 und 1955) sowie die Gründung großer Orchester aus (vgl. Varela 2016: 115). Vor und nach dieser Zeit erlebte die Entwicklung des Tangos jedoch paradoxerweise zwei kritische

[145] „Diese urbane Poesie repräsentierte den Kosmopolitismus, der das erste Drittel des Jahrhunderts durchdrang, und zeigte die rasche Abkehr von ihrer ländlichen Herkunft. [...] Die Poetik des Tangos stand auch für die inneren Brüche des literarischen Systems, als [...] ein ganzes Banner gegen den Bombast, in den die Moderne verfallen war, gegen eine Zeit, in der ‚Prinzessinnen‘ und ‚Marquisen‘ keinen Platz mehr hatten“.

[146] *Patoteros* – Mitglieder einer *patota.*

gesellschaftspolitische Momente. Der erste Vorfall ereignete sich nach dem Finanzdebakel von 1929 (Schwarzer Freitag), der zweite während der letzten Jahre des Peronismus und dem darauffolgenden Sturz von J. D. Perón im Jahr 1955 durch einen Militärputsch. Laut Varela waren dies Jahre allgemeiner Unsicherheit, als bspw. die Tangotradition durch das Aufkommen neuer populärer Musikphänomene (Jazz, Blues, Foxtrott) bedroht wurde. Der Tango geriet in Vergessenheit, wie Julio De Caro (1899-1980) nach seiner Rückkehr aus Europa bereits im Jahr 1931 vorahnte und in einem Interview mit der Zeitung *La Nación* äußerte: „he notado que el tango ha decaído mucho […] y va a dejar de interesar“[147]. Interessant ist daher, welche Gegenmaßnahmen im Land ergriffen wurden, um dieser vermeintlichen Kulturkrise entgegenzuwirken. Es wurde eine rein nationalistische Produktionsstelle geschaffen, um dem nordamerikanischen Monopol beim Eintritt des Tonfilms aus Hollywood entgegenzutreten; eine retrospektive Analyse der Tangogeschichte in den Medien (Theater, Kino, Zeitungen, Zeitschriften), der Literatur (Poesie, Fortsetzungsromane) sowie in anderen Publikationen und Veranstaltungen (Essays, Konferenzen usw.) wurde gefördert. Im Jahr 1936 hat die Veröffentlichung von *La historia del Tango* von Héctor und Luis Bates den Beginn der Historiographie als Genre markiert. Es folgten musikalische Komödien zum Thema Tango, wie zum Beispiel „La epopeya del Tango“ (1930, Enrique Cadícamo), „Historia del Tango en dos horas“ (1930, Enrique S. Discépolo) und „La Historia del Tango“ (1931, verschiedene Autoren/ Musik Juan Maglio). Im Jahr 1938 wurden neue Institutionen wie die Academia Nacional de Historia und das Instituto Juan Manuel de Rosas gegründet, um dem gesellschaftlichen Bedürfnis nach historischer Transparenz gerecht zu werden. Die Aufzeichnung der Geschichte des Tangos diente als Anlass, angetrieben von dem Bedürfnis, dieses Genre zu bewahren (vgl. Varela 2016: 115-123).[148]

Die Tangotexte sind, wie bereits erwähnt, ein kulturelles Archiv mit Informationen über Argentinien, seine Bevölkerung und insbesondere das Alltagsleben in Buenos Aires. Darauf aufbauend expliziert Azzi (2014: 54): „el tango transmite y encarna el *ethos* y el *pathos* de los porteños“[149]. Wenn diese verkörperten Muster, die die Tangos populärer Dichter prägen, den verschiedenen Nationalitäten dieser Stadt eine gemeinsame Plattform bieten (vgl. ebd.: 55), dann stellen die Texte des *tango canción* etwas Besonderes dar, das die Menschen fesselt und das Charisma dieser Metropole in sich birgt. Diesen Aspekt beleuchten die nächsten Abschnitte.

2.4.4 Ethos und Pathos der *porteños* in den Versen des *tango canción*

Der Begriff Poetik hat verschiedene Bedeutungen. Conde versteht sie als eine Theorie der Literatur, einen Diskurs (wie die Poetik von Aristóteles oder Boileau) sowie eine Sammlung normativer Codes, die alle unter den Begriff der Poetik fallen (vgl. Conde 2003: 13f.). Angesichts formaler und inhaltlicher Konventionen innerhalb der Tangodichtung ist es nach Conde durchaus möglich, seine Verse anhand seiner Normen zu analysieren, die durch das Genre festgelegt werden (vgl. ebd.). Condes Erklärung wird durch eine kurze Vorstellung

[147] „Mir ist aufgefallen, dass der Tango stark zurückgegangen ist […] und nicht mehr interessant sein wird“.
[148] Details zu diesen und anderen Maßnahmen siehe Varela 2016: Kapitel 4.
[149] „der Tango überträgt und verkörpert das *ethos* und *pathos* der *porteños*“.

der verschiedenen poetischen Schulen der Hochkultur historisch untermauert. Diese Schulen unterstützen den literarischen Diskurs auf den zurückgegriffen wird, wenn die Legitimität von Tangotexten in Frage gestellt wird. Daher spricht Conde von der Positionierung einer starken Marke:

> La letra del tango se posicionó frente a la poesía culta de las primeras décadas del siglo pasado consolidando, por medio de marcas muy fuertes, una identidad propia para los sectores desplazados de la sociedad. En el panorama de la cultura oficial, había varias escuelas poéticas: los grupos atados al pasado (postrománticos, modernistas), los sencillistas […] y los dos consabidos círculos mayores: Boedo, que tendía a un pietismo utópico, y Florida, que presumiblemente encarnaba la vanguardia.[150] (Conde 2003: 14)

Für die vorliegende Arbeit wird die Frage nach der Poetik des Tangos jedoch durch eine andere Bedeutung des Begriffs reizvoller, nämlich: „según el cual, una *poética* es una serie de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos característicos de un autor, el cual no tiene por qué ser necesariamente un poeta“[151] (ebd.). Denn das bedeutet, dass bei der Auseinandersetzung mit den jeweiligen Werken eines Autors die semantischen Kernpunkte seiner Lyrik im Kontext seines Tango-Diskurses taxiert werden können. So lassen sich seine poetologischen Eigenheiten und seine originellen Beiträge zum Korpus der populären *rioplatensen* Tangotexte erkennen (vgl. ebd.). Dieses Vorgehen wird aus zwei Gründen bevorzugt: Erstens, weil bekannt ist, dass viele Tango-Schöpfer keine Dichter waren; zweitens, weil die Untersuchung der individuellen Diskurse Aufschluss über die jeweiligen Beiträge der Tangotexte zum nationalen gesellschaftspolitischen Kontext geben kann.

Unter Berücksichtigung dieser Prämissen wurden die Autoren Celedonio Flores, Cátulo Castillo, Homero Expósito, Homero Manzi und Enrique Santos Discépolo aus dem Tango-Korpus der 1920er-1940er Jahre ausgewählt, deren Tangotexte in Abschnitt 2.4.5 bzw. 4.4 analysiert werden. Es stellt sich die Frage, ob auf der Basis dieser Auswahl der Jahrzehnte Rückschlüsse auf heterogene Leitprinzipien der Dichter gezogen werden können. In der Tat: Die Texte der 1920er-1930er Jahre konsolidierten zwei Strömungen der Moderne[152] (*Neomodernismo* und sog. *Lunfardismo*), die auf die Erneuerung der Gesellschaft ausgerichtet waren. Die Dichter beobachteten die damaligen soziopolitischen Veränderungen und positionierten sich anhand ihrer charakteristischen Genremuster. Im Gegensatz dazu verfolgte die Lyrik der 1940er-Jahre eine abweichende Herangehensweise. Sie vermied tendenziell die

[150] „Die Texte des Tangos positionierten sich gegenüber der kultivierten Poesie der ersten Jahrzehnte des letzten Jahrhunderts und festigten durch starke Zeichen eine eigene Identität für die verdrängten Sektoren der Gesellschaft. Im Panorama der offiziellen Kultur gab es mehrere poetische Schulen: die an die Vergangenheit gebundenen Gruppen (postrománticos, modernistas), die *Sencillistas* und die zwei bekannten größeren Kreise: *Boedo*, der einen utopischen Pietismus anstrebten und *Florida*, der vermutlich die Avantgarde verkörperte.“ In diesen Kreisen verkehrten einige Tango-Poeten.

[151] „wonach eine Poetik die Gesamtheit von thematischen, kompositorischen und stilistischen Merkmalen ist, die für einen Autor charakteristisch sind, der nicht unbedingt ein Dichter sein muss“.

[152] Matamorro erläutert die Bedeutung der Moderne für den Tango: „Die Moderne nutzte dem Tango, weil es sich um eine urbane und kosmopolitische Literatur handelte, deren Bühne (aus Faszination oder Ablehnung: Walt Whitman oder Baudelaire) die große moderne Stadt war, die in Buenos Aires, seit 1880 in ein Paris der Pampas verwandelt, ihren größten Ausdruck fand. […] Von der Moderne übernahm der Tango nicht nur einige rhetorische Ressourcen und den Wunsch der Bürger, sondern auch einige inhaltliche Reichtümer: die verfluchte Vision des Daseins, der aristokratische Kontakt mit Hässlichkeit und Morbidität, der Zauber der Unterwelt und die Bohème sind Themen der Moderne“ (Matamorro 2000: 124f., Übers. LD).

Verwendung von Umgangssprache und *Lunfardo* und drückte sich kultisch aus. Konkret bedeutet dies, dass viele Tango-Dichter dieser Epoche von dem städtischen Fortschritt kaum beeinflusst wurden. In gewisser Weise war ihnen der gesellschaftliche Wandel, der sich im Zuge der Industrialisierung vollzog, fremd. Soziale Veränderungen wurden vor allem im Zusammenhang mit der Umwandlung der idyllischen *barrios* aus ihrer Kindheit betrachtet. Dabei empfanden sie Trauer um die verlorene Zeit und strebten eine Rückkehr in diese glücklich vergangene Epoche an (vgl. Matamorro 2000: 123-126). Somit erlangte die Reminiszenz in diesen Kompositionen eine transzendentale Bedeutung. Dieses breite Spektrum des *Ethos* und *Pathos* der *porteños* in den Versen des *tango canción* manifestiert sich in ihrer Poesie. Bei der Analyse von Tangotexten sind daher die bereits in 2.1 erläuterten literarisch-poetischen Komponenten ein wichtiges Kriterium:

1. *die Lyrik*, die die Verwendung des Verses und seiner gängigen Ressourcen (Metapher, Vergleiche, Symmetrien usw.) voraussetzt;

2. *das Epos,* im Sinne des Erzählens einer Geschichte oder zumindest eines vollständigen Umstands;

3. *das Drama,* Ursprung der Stimmen. Es kommt aus den Stimmen, die sich Gehör verschaffen, und die sich in der etwa drei Minuten dauernden Tonaufnahme (technische Obergrenze für Plattenaufnahmen) unterhalten.

(vgl. Romano 2014: 43)

Ein zweites Analysekriterium ergibt sich aus der Vermittlung repräsentativer gesellschaftlicher Prägungen des Lebens in Buenos Aires durch die ausgewählten Verse. Sie können nach den drei Inhaltselementen der Literatur (Themen, Stoffe, Motive) ergründet werden, da sie die Interpretation der Deutungsmuster dieser Epoche ermöglichen. Denn eine genaue Lektüre der Verse des *tango canción* offenbart im Allgemeinen einen dominierenden moralischen Trend als Motiv seiner Themata, so Varela (vgl. 2016: 98). Gründe dafür wurden im Abschnitt *tango prostibulario* (2.3.4 und 2.3.6**)** erläutert, nämlich die Schule der *Ley 1420,* öffentliche Debatten sowie behördlichen Bemühungen, gegen den Menschenhandel vorzugehen (vgl. ebd.). Varela liefert Argumente für die Untrennbarkeit der *tango canción* und dieses tugendhaften Modells, das er als *fuerza expansiva* (expansive Kraft) bezeichnet. Er weist auf die Identitätsdynamik der Bevölkerung und der Lebensbedingungen hin, welche durch diesen sittlichen Rahmen aufgedeckt werden:

> No es posible desprender al tango-canción del modelo moral que enuncia, pues en ello radica su fuerza expansiva; se trata de una forma de expresión política sostenida en la consideración de un modelo ético, dimensión política que no es contestataria o rebelde, salvo excepciones, sino que su modo de enunciación es indirecto:
>
> - porque afirma la condición de clase y su diferencia con los sectores acomodados;
> - porque el contenido moral de buena parte de sus letras es una estructura narrativa constitutiva del género;
> - porque define los modos de ser de un entramado afectivo que opera como edificación de una identidad social definida.

> En definitiva, porque esa identidad moral de clase que el tango-canción escribe en sus letras opera como un dispositivo de unidad y como una forma de construcción de identidad de los sectores populares.[153] (Varela 2014: 183)

Damit skizziert Varela wichtige Eckpunkte für das „modelo moral" (ebd.), das als Leitfaden für den nächsten Abschnitt zur Erkundung der vielen stilistischen und ideologischen Beiträge der Dichter zum Tangokorpus dienen soll. Folglich wird innerhalb der literarisch-poetischen Komponenten der ausgewählten Tangoverse, ausgehend von den zentralen Ideen von Varela und Romano, die „expansive Kraft" hervorgehoben, die sie als „Form des politischen Ausdrucks" (ebd.) enthalten. Gleichzeitig werden in der Analyse nicht nur diese Eigenschaften betrachtet, sondern es wird auch erklärt, wie sich ein grundlegender philosophischer und metalinguistischer Diskurs entwickelt hat, der bis heute einen Großteil der Tango-Lyrik beeinflusst (vgl. Prioul 2014: 122). Zudem werden Merkmale eines Widerstands in der Populärkultur aufgezeigt. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit werden die Verse nur anhand der folgenden thematischen Schwerpunkte untersucht, die auf den o.g. Analysekriterien basieren:

1. *das Paar,* da die Stellung der Dualität Mann/Frau mittels zweier diskursiver Praktiken praktiziert wird:
    a. erstens eine dichotomische Repräsentation der Frau: die verräterische Prostituierte als nutzbares und die selige Mutter als unerreichbares Objekt;
    b. zweitens die geläufigen Archetypen des Mannes: *cafiscio, compadrito, bacán, otario, amurado, usw.*;

2. *die sozialen Fragestellungen*, da sie charakteristisch für eine Gesellschaft im Wandel und auf Identitätssuche sind;

3. *die Nostalgie*, da sie jenen Teil der Lebensformen und des affektiven Rahmens, der diese Gesellschaft definierte und der nicht mehr da ist, in die Gegenwart projiziert.

Bei der Analyse der Beiträge der Dichter zum Tangokorpus im Hinblick auf die o.g. Prämissen werden die besonderen Merkmale hervorgehoben, die sie zum Genre beigetragen haben.

[153] „Es ist nicht möglich, das Tango-Lied von dem Moralmodell, das es vorgibt, zu lösen, weil darin seine expansive Kraft liegt; es ist eine Form des politischen Ausdrucks, die in der Betrachtung eines ethischen Modells aufrechterhalten wird, eine politische Dimension, die, mit einigen Ausnahmen, nicht anfechtbar oder rebellisch ist, die durch ihre Art der Äußerung indirekt ist: weil sie die Klassenzugehörigkeit und den Unterschied zu den wohlhabenden Schichten bestätigt; weil der moralische Inhalt eines großen Teils der Texte eine für das Genre konstitutive Erzählstruktur ist; weil es die Ausdrucksweisen eines affektiven Rahmens definiert und als Konstruktion einer spezifischen sozialen Identität fungiert. Kurz gesagt, weil diese moralische Identität der Gesellschaftsschichten, die der *tango canción* in seine Texte schreibt, als Mittel der Einheit und als eine Form der Identitätskonstruktion der Volksschichten fungiert".

2.4.5 Die Poeten – Reservoir eines philosophischen und metasprachlichen Grunddiskurses

Celedonio Flores: *Narrador del pulso ciudadano*

Celedonio Flores (1896-1947)[154] gilt neben Contursi als einer der Vorreiter des *tango canción*. Salas (2002: 199) bezeichnet ihn als den „Dichter am Nerv von Buenos Aires". Belege dafür liefern folgende Merkmale seiner Dichtkunst: erzählerische Fähigkeiten, bedeutende Annäherungen an Randschichten und der bewährte Ton eines Berichterstatters des Lebens dieser Stadt (vgl. ebd.: 210). Er schuf für das Genre eine literarische Sprache mit einer besonderen Verwendung der Volkssprache. Durch den Einsatz von *Lunfardo* in seinen Texten erweiterte er seine Ausdrucksmöglichkeiten erheblich und verlieh ihnen eine „künstlerische und populäre Bedeutung". Diese Wendungen nutzte er, um die Kommunikation mit dem Publikum zu verbessern (vgl. Pellettieri 2002: 5). Sein Tango „Margot" (1921, Musik von Carlos Gardel und José Ricardo) war der zehnte Tango, den Gardel aufnahm. Der Text wirft einer Kabarett-Frau (eine *milonguita*[155]) vor, ihre Herkunft aus den *arrabales* zu verwischen, indem sie ihren eigenen Namen französierte:

> Se te *embroca*[156] desde lejos, pelandruna abacanada,
> que has nacido en la miseria de un convento de arrabal
> porque hay algo que te vende… Yo no sé si es la mirada
> la manera de sentarte, de charlar, de estar parada,
> o ese cuerpo acostumbrado a las *pilchas*[157] de percal.
>
> Ese cuerpo que hoy se marca los compases tentadores
> del *canyengue*[158] de algún tango en los brazos de algún gil[159],
> mientras triunfan tu silueta y tu traje de colores
> entre el humo de los puros y el champán de Armenonville[160].
> Son macanas… No fue un *guapo* haragán y prepotente
> ni un *cafishio*[161] de avería el que al vicio te largó.
> Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente.
> ¡*Berretines*[162] de bacana que tenías en la mente
> desde el día en que un magnate *cajetilla*[163] te afiló[164]!

---

[154] Für biografische Details siehe Gobello / Bossio 1979: 81-83; Salas 2002: 199-210.
[155] *Milonguita* – Die als solche bezeichnete „Tangofrau" war in der Regel auch „käuflich".
[156] *Embrocar* – (Von dem italienischen *imbroccarsi* = fixieren, raten, beobachten). Im *Lunfardo* mit der Bedeutung von beobachten/ jemanden betrachten, um dessen Gedanken zu erraten.
[157] *Pilcha* – 1) Pferdegarnison. 2) Liebe Frau. 3) Kleidung im Allgemeinen.
[158] *Canyengue* – Als Adjektiv bedeutet es nach Art der *compadritos* zu tanzen, d.h. mit vielen Schnitten und Brechungen. 1) *Arrabalero*, mit niedrigen sozialen Status. 2) *Compadrona*-Form, den Tango zu tanzen und ihn zu interpretieren.
[159] *Gil* – Naiv, dumm, leicht zu betrügendes Individuum.
[160] *Armenonville* – Luxuriöses Restaurant, das wie eine Art Kabarett (1909-1921) funktionierte, gelegen auf der Avenida Alvear, wo 1923 sowohl das Stadion des River Plate Clubs als auch später der Platz O'Higgins errichtet wurde. Es wurde im Stil des Pariser Cafés „Bois de Boulogne" erbaut, mit einer luxuriösen Villa hinter einen Park, an deren Seiten die Tische standen. Es war ein Erholungsort für die reiche und die prahlerische Jugend. Siehe Abb. 2.21 „Tango brillante" mit Abbildung des Armenonville.
[161] *Cafishio* – (Aus dem Genovese *stocchefisce* oder italienischen *stoccofisso*). Chulo, Gigolo, Zuhälter.
[162] *Berretín* – Ehrgeiz, Obsession, vehementes Verlangen, Laune, fixe Idee oder Illusion ohne Fundament.
[163] *Cajetilla* – Beschreibt eine Person, die an ihrer Kleidung und Make-up übertrieben interessiert ist.
[164] *Afilar* – „Cortejear, Flirtear" (Conde 2019: 38). (Umwerben, Flirten).

Yo me acuerdo: no tenías casi nada que ponerte…
Hoy usás ajuar de seda con rositas rococó…
¡Me revienta tu presencia! ¡Pagaría por no verte!
¡Si hasta el nombre te has cambiado como has cambiado de suerte!
¡Ya no sos mi Margarita! … Ahora te llaman Margot.

Ahora vas con los *otarios* a pasarla de *bacana*[165]
a un lujoso reservado del Petit[166] o del Julien[167],
y tu vieja – ¡pobre vieja! – lava toda la semana
pa'poder parar la olla con pobreza *franciscana*[168]
en el triste conventillo alumbrao a querosén.

(Gobello / Bossio 1979: 37f.)

Man erkennt von Weitem, *pelandruna abacanada*[169]
dass Du im Elend einer Vorstadtbaracke geboren wurdest,
weil da etwas ist, das dich verrät… Ich weiß nicht, ob es der Blick ist,
die Art und Weise dich zu setzen, zu sprechen, zu stehen,
oder dieser Körper, gewohnt an die Klamotten aus Perkal[170].

Dieser Körper, der heute die verlockenden Rhythmen kennzeichnet
von der *canyengue* eines Tangos in den Armen eines *gil*,
während deine Silhouette und dein farbenfrohes Kleid triumphieren
zwischen dem Rauch der Zigarren und dem Champagner von Armenonville.

Es sind Ausreden ... Es war kein hübscher Fauler und Arroganter,
kein armseliger Zuhälter, der dich ins Verderben geführt hat.
Du bist aus eigenem Schicksal und nicht unschuldig abgestürzt.
Fixe Ideen hattest du im Sinn,
seit dem Tag, an dem dich ein reicher Schönling eroberte.

Ich erinnere mich: du hattest fast nichts anzuziehen ...
Heute benutzt du Seidenwäsche mit Rokokorosen...
Deiner Gegenwart ist mir zuwider! Ich würde dafür bezahlen, dich nicht zu sehen!
Auch deinen Namen hast du geändert, wie du dein Schicksal geändert hast!
Du bist nicht mehr meine Margarita! ... Sie nennen dich jetzt Margot.

Jetzt gehst du mit den *otarios*, um als Superweib
Zeit an einen reservierten Tisch im Petit oder Julien zu verbringen,
und deine alte Mutter – die arme alte Frau! – wäscht die ganze Woche,
damit der Topf brodelt in franziskanischer Armut,
in der traurigen mit Kerosin beleuchteten Wohnung.

(Übers. H. Heggen)

---

[165] *Bacana* – (Aus dem *genovesen baccana* = patrona). Konkubine.
[166] *Le Petit Parisien* – Restaurant, das in den Straßen Avenida Alvear und Sánchez de Bustamante lag.
[167] *Julien* – Luxuriöses Restaurant, das in den Straßen Esmeralda und Lavalle lag.
[168] Metaphorischer Verweis auf die Lebensweise, die San Franciso de Asís praktizierte (Franziskaner-Orden).
[169] *Pelandrún* – (Aus dem *genovesen pellandrón* = faul). 1. Faulenzer 2. Elende Bacán, Konkubine; Mann, der eine Frau ernährt 3. wohlhabende Person, die in Luxus lebt und sich gut und edel kleidet. Hier „*pelandruna abacanada*" = pejorative Redewendung für die luxuriöse Lebensweise dieser (Konkubinen) Frau „Margot".
[170] *Percal* – Perkal, durchsichtiger, billiger Baumwollstoff. Das Wort Perkal entstammt dem französischen *percale*, das wiederum vom persischen *pargāle,* Lumpen, abgeleitet wurde.



Abb. 2.19: Plakat von a) „Margot“ und b) „Tango brillante“ (mit Abbildung von Armenonville) (Quelle: Ferrer / Priore 1999 – Archivo de la Biblioteca del Congreso de la Nación)

Die Plakate präsentieren ein von Reichtum geprägtes stimmiges Weltbild. In Abb. 2.19a wird Margot als eine vornehm gekleidete Dame dargestellt; in Abb. 2.19b ist Armenonville zu sehen als ein luxuriöses Restaurant in einer Parkanlage, umgeben von edlen Fahrzeugen. Hier wird eine Lebensanschauung akzentuiert, welche Sehnsüchte hervorruft. Welche Mühe die Erfüllung dieses evozierten Ziels erfordert, bleibt aber verschleiert. Dies führt uns nun zu der Frage: Welche sozialen Probleme werden in den Versen angesprochen?

Der Stoff in „Margot“ verhandelt die Lebenssituation einer *milonguita*, die ihren Körper für ein Leben im Luxus des Kabaretts verkauft. Allerdings entlarvt sich ihre Verstellung als vergeblich, als der Erzähler – der sie als aus dem *barrio* kommend identifiziert – sie demaskiert („Man erkennt von Weitem *pelandruna abacanada*“) und demütigt („weil da etwas ist, das dich verrät […] / dieser Körper, der gewohnt ist, an die Klamotten aus *Perkal*“). In der 2. und 3. Strophe wird die ethische Grenze zwischen Anständigkeit und Schändlichkeit satirisch und ironisch beschrieben („Dieser Körper […]/ in den Armen eines *gil* / […] deine Silhouette und dein farbenfrohes Kleid triumphieren / zwischen dem Rauch der Zigarren und dem Champagner von Armenonville“) und dabei die Schuld thematisiert („Du bist aus eigenen Stücken und nicht unschuldig abgestürzt“). In den Versen der 4. Strophe protestiert der Erzähler („Deine Gegenwart ist mir zuwider! Ich würde dafür bezahlen, dich nicht zu sehen!“) bedrückt und nostalgisch („Du bist nicht mehr meine Margarita!... Sie nennen dich jetzt Margot“). Schließlich folgt die sittenstrenge Bemerkung: „Jetzt gehst du mit den *otarios*, um dich zu amüsieren“, stattdessen: „deine alte Mutter – die arme alte Frau! – wäscht die ganze Woche, / damit der Topf brodelt“). Hier wird die Frau des Kabaretts mit der Figur ihrer Mutter konfrontiert, die ein unschönes, aber tugendhaftes Leben „in franziskanischer Armut“ führt. Folgenden sozialen Themen lassen sich erkennen, die dem *modelo moral* gemäß Varela 2014 nacheilen:

- Die Stadt als Ort der Sünde und des Lasters; dagegen steht der *barrio* / *arrabal* für das häusliche, aufrichtige und gesunde Leben. Die Veränderung in der Stadt wird durch einen retrospektiven Blick – dem Anschein nach durch eine antimoderne Haltung – als negative Erfahrung erzählt („wie du dein Schicksal geändert hast!“).

- Die Entscheidung der Frau für die käufliche Liebe und ihre Präferenzen für das luxuriöse Leben des Kabaretts. Hier liegt eine soziale Frage zugrunde, die die in armen Verhältnissen aufgewachsene Frau („im Elend einer Vorstadtbaracke geboren") aufwirft, welche vom glanzvollen Leben („Seidenwäsche mit Rokokorosen", „zwischen dem Rauch der Zigarren und dem Champagner von Armenonville", „reservierte[r] Tisch im Petit oder Julien") träumt („Fixe Ideen hattest *du* im Sinn") und geblendet wird („dich ein reicher Schönling eroberte"), worauf sie als Antwort auf ihre Notlage ihr glückliches Leben nicht sündenlos veränderte („Du bist aus eigenen Stücken und nicht unschuldig abgestürzt");[171]

- Eine existierende soziale Konstellation, die nur im folgenden Zusammenspiel[172] denkbar ist: a) der *magnate* (aus der Oberschicht), der die Naivität einer schlichten Frau (aus dem *arrabal*) ohne Reuegefühl ausnutzte; die Träume dieser Frau (*berretines*), die dem Elend zu entkommen und das Stadtleben verwirklichen zu können glaubte; b) die *otarios*, die von solchen Situationen selbst profitierten; c) das Vorhandensein von Kabaretts sowie Bordellen, in denen diese Frauen arbeiten, sowie von Männern, die sie frequentieren und dafür zahlen. Hier wird der soziale Unterschied durch visuelle Gegensätze verstärkt (*magnate / otarios;* „las *pilchas* de percal" / „ajuar de seda con rositas rococó"; „lujoso reservado del Petit o del Julien" / „el triste conventillo alumbrao a querosén"). Zusätzlich wird die Ausnutzung sozialer Bedürftigkeit thematisiert („*Berretines* de bacana" / „un magnate *cajetilla* te *afiló*" / „vas con los *otarios* a pasarla de *bacana*"), die im *Lunfardo* geschrieben ist, um für den Leser/Hörer in diesem Kontext verständlich zu sein.

Als Modi werden die Erzählung (Epos) und eine wohlwollende Klage (Drama) mit ironischem Inhalt bei der Figur Margot verwendet. Die sprachliche Ressource (Lyrik) wird durch die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart dargelegt („Yo me acuerdo: no tenías casi nada…" / „Hoy usás ajuar de seda…"). Allerdings wird der Schmerzensruf (Motiv) nicht immer so stark ausgedrückt („¡Me revienta tu presencia!"), wie die folgenden drei Beispiele, in denen auch das semiotische Denkschema der Frau des Kabaretts (Stoff) verwendet wurde, zeigen:

Aus „Mano a mano" (1923, Celedonio Flores, Carlos Gardel / José Francisco Razzano):

Cuando vos pobre percanta gambeteabas la pobreza en la casa de pensión	Als Du, arme percanta, im Pensionsheim vor der Armut Haken schlugst,
hoy sos todo una bacana la vida te ríe y canta…	heute bist Du ganz eine bacana das Leben lacht Dir zu und singt.
….. tenés el mate lleno de infelices ilusiones ...	….. Du hast den mate173 voll mit unglücklichen Illusionen….
y mañana cuando seas descolado mueble viejo	und wenn Du ein aus dem Leim gegangenes altes Möbelstück bist
acordáte de este amigo que ha de jugarse el pellejo	denk an diesen Freund der das Leben riskieren wird,

[171] Es ist jedoch an dieser Stelle wichtig zu beachten, dass die Interpretation von „Margots" Leben auf der Erzählperspektive eines männlichen Erzählers basiert. Zu bedenken ist, dass es möglich ist, dass „Margot" sich trotz prekärer Verhältnisse freiwillig für dieses Leben entschieden hat und damit zufrieden sein könnte, weil ihr die herrschende Moral gleichgültig ist. Kritisch zu reflektieren ist dies jedoch weiterhin.

[172] Dieses Zusammenwirken wurde bereits im Tango *Prostibulario* – Abschnitt 2.3.6 als Komplizenschaft der herrschenden Klassen erörtert.

[173] *El mate* – der Trinkbehälter für den Matetee, steht hier für „Kopf".

pa‘ ayudarte en lo que pueda cuando llege la ocasión.	um Dir zu helfen, wenn die Lage es verlangt.

(Salas 2002: 200f.; Übers. T. Roman Adler, Vers 1 bis 5)



Abb. 2.20 – Plakat von „Mano a mano“
(Quelle: Ferrer / Priore 1999 - Tomo I: 159)

Der Erzähler (Epos) nutze hier eine Metapher (Lyrik) für die körperliche Abnutzung („descolado mueble viejo“) als Form seiner Klage (Drama). Diese symbolisiert dabei die Bestrafung, die der unaufhaltsame Lauf der Zeit („y mañana cuando seas“) bringen wird. Flores erzeugt laut Prioul ein Gleichgewicht in der poetischen Stimme und verleiht der „tanguistischen“ Behandlung der Liebe einen neuen Schwung (vgl. Prioul 2014: 134). Dies wird durch den Rat erreicht, sich an die liebevolle Beziehung zu erinnern, die auf Vertrauen und Zuneigung basiert („acordáte de este amigo / que ha de jugarse el pellejo“). Diese tiefe Verbindung zwischen den Charakteren erlangt angesichts des Liebesbruchs (Stoff) eine gewisse Signifikanz, die durch den Dia-logausschnitt „pa‘ ayudarte en lo que pueda cuando llege la ocasión“ verdeutlicht wird.

Aus „Flor de Fango“ (1917, Pascual Contursi / Augusto Gentile):

Justo a los catorce abriles te entregaste a la farra, las delicias del gotán, Te gustaban las alajas los vestidos a la moda y las farras de champán.	Genau mit vierzehn Lenzen gabst Du Dich dem Vergnügen hin den Wonnen eines Tangos Dir gefielen die Juwelen die Kleider, die Mode und die fröhlichen Champagnernächte.

(Salas 2002: 146f.; Übers. T. Roman Adler)

Aus „Milonguita“ (1920, Samuel Linning / Enrique Delfino):

¿Te acordás Milonguita? Vos eras la *pebeta*[174] más linda’e Chiclana; la pollera cortona y las trenzas y en las trenzas un beso de sol…	Erinnerst Du Dich, *Milonguita*? Du warst das schönste Mädchen von der Chiclana, der kurze Rock und die Zöpfe und in den Zöpfen ein sonniger Kuß…
Estercita, hoy te llaman Milonguita, flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret. ¡Milonguita!	Kleine Ester, heute nennen sie Dich *Milonguita*, Blüte der Nacht und des Vergnügens, Blüte des Luxus und des Cabaret. *Milonguita,*

[174] *Pebeta* – 1. Nina; 2. Jovencita, adolescente (V. pebete) (Conde 2019: 249).

los hombres te han hecho mal, y hoy darías toda tu alma por vestirte de percal.	die Männer haben dich schlecht behandelt, und heute gäbst Du Deine ganze Seele, um Dich in Perkal zu kleiden.

(Salas 2002: 146; Übers. T. Roman Adler)



Abb. 2.21: Plakate von „Flor de Fango“ und „Milonguita“
(Quelle: Ferrer / Priore 1999 - Tomo I: 145 – Archivo Biblioteca Congreso de la Nación)

Das erste Plakat zeigt eine nachdenkliche junge Frau am Ufer eines Flusses, in dem weiße Blumen (fig. Unschuld) aus dem Schlick (fig. Schande) wachsen. Ihr Nachdenken (Fernblick) wirkt in harmonischer Umgebung (Denotation; Denotat: ruhiges Wasser und Pflanzenbewegungen, leichte Kleidung, sanfte Körperkonturen, ausgewogene Farbtöne) mit diskrepanten moralischen Inhalten assoziiert (Schlamm, weiße Blumen) und spiegelt Erinnerungen an vergangene Zeiten wider (Konnotation). Damit wird eine wirkungsvolle Inszenierung (Metasprache) des semantischen Inhalts des Tangotextes erreicht. Aus diesem Grund besitzt das Bild einen substitutiven Wert, da es die informative Relevanz des Themas in sich trägt. In beiden Texten findet sich eine konnotierte schmerzhafte nostalgische Wehmut (Drama) nach dem Lebensgefühl aus der idyllischen Vergangenheit („Te acordás […]? Vos eras / la pebeta más linda e’ Chiclana“) als Metapher (Lyrik) referiert („Justo a los catorce abriles / […] y en las trenzas un beso de sol“). Die Thematik der Sünde (Stoff) wird durch einen bildlichen Sinn der Jugend, nämlich der Blüte, dichterisch mit einer Sprung-Trope eingeleitet („Flor de fango“ (Titel) und in „Milonguita“ Vers 7-8: „flor de noche y de placer / de lujo y cabaret“), „bei denen der gemeinte Wortsinn in andere Vorstellungs- oder Bildbereiche überspringt“ (Glück/Rödel 2016: 724). Somit erzielt diese Trope eine prägnante kontrastierende Wirkung des Finsteren („fango, noche, placer, cabaret“) gegenüber dem Herzstärkenden („beso de sol“) und Erfrischenden („catorce abriles“). Das allegorische Vergehen wird durch die Naivität („a los catorce abriles“; Diminutiv „Estercita“) und die seelische Not („los hombres te han hecho mal“) gemildert, die die Sünderin („te entregaste a la farra“) in ein Opfer verwandelt („y hoy darías toda tu alma / por vestirte de percal“). Prioul stellt fest, dass zahlreiche Dichter in Tangotexten philosophische und ästhetische Gedanken der Antike verarbeiten. Dabei entschlüsseln sie bei den Bewohnern der *barrios* „la dimensión universal del alma

humana, con su fragilidad y su grandeza“ (Prioul 2014: 131)[175]. Beispielsweise findet sich in diesen drei Tangos innerhalb des Kontextes ein von Sokrates inspirierter Lehrsatz: „Nadie es malo voluntariamente“ („Niemand ist von Natur aus böse“). Hervorzuheben ist zudem die Zerbrechlichkeit, die sowohl Männer[176] als auch Frauen in dem Tangotext offenbaren, wie die nächsten Verse des Dichters C. Castillo verraten.

Cátulo Castillo: *La búsqueda metafísica*

Cátulo Castillo (1906-1975)[177] ist, einigen Quellen nach zu urteilen, einer der wichtigsten Texter der 1940er Jahre. Er schuf Kompositionen mit anspruchsvollen Versen. Sie rufen Orte und Charaktere wach, die nicht mehr da sind, „teñidos de dulce nostalgia“ („mit süßer Nostalgie ausgemalt“) (Conde 2003: 15). Sein Werk wird von Crisafio (2003: 97-127) als „el tango como búsqueda metafísica“ („der Tango als metaphysische Suche“) untersucht. Diese Sichtweise bezeugt Salas‘ Beschreibung von Castillos poetischem Gesamtwerk als „von Sehnsucht gekennzeichnet“ und bestätigt, dass der Schlüssel zu seiner Dichtkunst in den Fragen, die er stellt, zu finden sei (vgl. Salas 2002: 324). Der Auffassung beider Autoren wird folgend nachgegangen und mit der Analyse einiger seiner Verse belegt.

Aus „Organito de la tarde“ (1924, José G. Castillo / Cátulo Castillo):

Al paso tardo de un pobre viejo puebla de notas el arrabal con un concierto de vidrios rotos el organito crepuscular.	Zum schwerfälligen Schritt eines armen Alten erfüllt die Drehorgel der Dämmerung die Vorstadt mit Noten eines Konzerts aus zerbrochenen Scheiben.
Dándole vueltas a la manija un hombre rengo marcha atrás mientras la dura pata de palo marca del tango el compás. …. Y al triste son de esa canción sigue el organito lerdo como sembrando a su paso más pesar en el recuerdo, más calor en el ocaso. ….. Cuentan las viejas que todo saben y que el pianito junta a charlar que aquel viejito tuvo una hija que era la gloria del arrabal. Cuentan que el rengo era su novio. ….	Den Griff drehend geht ein hinkender Mann hinterher, während das harte Holzbein den Takt des Tangos schlägt. …. Und dem traurigen Ton dieses Lieds folgt die träge Drehorgel als würde sie auf ihrem Weg mehr Bedauern in der Erinnerung, mehr Wärme beim Sonnenuntergang säen. ….. Die alten Frauen, die alles wissen und mit deren Gerede sich die Drehorgel mischt, erzählen, dass dieser alte Mann eine Tochter hatte, die der Ruhm der Vorstadt war. Sie erzählen, dass der Hinkende ihr Verlobter war. …..

[175] „die universelle Dimension der menschlichen Seele mit ihrer Fragilität und ihrer Größe“.
[176] Siehe u.a. „El ciruja“ (1926, E. de la Cruz / F. Marino); „¡Araca, corazón!“ (1927, E. Delfino / A. Vacarezza).
[177] Für biografische Details siehe Gobello / Bossio 1979: 32f.; Salas 2002: 323-327; Crisafio 2003: 97-102.

Pero vino un día un forastero
bailarín, buen mozo y peleador
que en una milonga
compañera y pierna le quitó.
Desde entonces padre y novio
van buscando por el arrabal
la ingrata muchacha
al compás de aquel tango fatal.

Aber eines Tages kam ein fremder
Tänzer, gutaussehend und Kämpfer,
der ihm bei einer Milonga
Gefährtin und Bein nahm.
Seither suchen Vater und Verlobter
in der Vorstadt
das undankbare Mädchen
im Takt dieses fatalen Tangos.

(Gobello / Bossio 1979: 109f., Übers. H. Heggen)



Das Plakat zeigt eine sinnbildliche Figur der *barrio*: Kinder – unabhängig von ihrem sozialen Status (Kleidung, Schuhe, Barfuß) – versammeln sich rund um den *organito*. Sie spielen unbekümmert zur Musik, ohne zu wissen, welche Sorgen den Organisten bedrückten. Sie sind ihm für die Abwechslung dankbar. Die Kindheit wird als anregende Zeit des Lebens dargestellt; der *barrio* als eine behütete Umgebung, in der man Freude erlebt. Dagegen könnte die Frau (oben rechts) eine Mutter sein, die keine Ruhe findet. Sie trauert womöglich beim Anblick des Portraits jemandem nach. Der typographische Gag (kleines Abbild aus der Szenerie) deutet auf Intimität hin. Unterschiedliche Lebensumstände des *barrios* werden dargestellt, einschließlich der *organito*-Musik als nostalgische Klangstimme.

Abb. 2.22: Plakat von „Organito de la Tarde“
(Quelle: Ferrer / Priore 1999)

Castillo arbeitet hier mit dem Motiv der moralischen Grenzüberschreitung durch Undankbarkeit („la ingrata muchacha“, „que era la gloria del *arrabal*“). Der Stoff trägt die melancholische Situation im *arrabal* vor, die die Protagonisten eines Unheils – durch die düster konnotierte („crepuscular“) Musik der *organito* – immer wieder als Stichwunde erleben („puebla de notas el arrabal/ […] como sembrando a su paso más pesar en el recuerdo“). Als Themen erkennbar sind: die Dualität Mann/Frau anhand eines Mädchens aus dem *barrio*, das mit einem *guapo* („bailarín, buen mozo y peleador“) aus der Fremde („forastero“) fortging („compañera y pierna le quitó“), sowie die affektiven Rahmen einer Lebensform in dem *barrio*, die die nostalgische Sehnsucht ihrer Familie („Desde entonces padre y novio“) nach einem Wiedersehen („van buscando por el arrabal…“) zeigt. Der Text (Lyrik) verwendet für das Epos zwei Stimmen (Drama): die des Erzählers („un pobre viejo puebla de notas el *arrabal*“) und die der *barrio* („Cuentan las viejas que todo saben / y que el pianito junta a charlar“). Die eintönige, kraftlose Sicht des Geschehens („al paso tardo“, „dándole vueltas“, „marcha atrás“, „organito lerdo“) samt allegorischen Glossen („con un concierto de vidrios rotos“, fig. „ocaso“) vermitteln den seelischen Zustand der Wartenden, derjenigen, die ihren Schmerz „al compás de aquel tango fatal“ eindämmen. Darüber hinaus verweist diese Perspektive auf den bereits erwähnten metaphysischen Drang Castillos, der mit melancholischem Ton seine Hingabe auf das Unwiederbringliche richtet, wie auch die folgenden Verse zeigen:

Aus „Tinta roja“ (1941, Cátulo Castillo / Sebastián Piana):

> ¿Dónde estará mi arrabal /¿Quién se robó mi niñez? /¿En qué rincón, luna mía, /volcás como entonces /tu clara alegría? („Wo ist nur mein arrabal? /Wer raubte meine Kindheit? /In welchen Winkel, mein Mond, /verschüttest Du, wie damals, /deine helle Freude?“).
>
> (Salas 2002: 324; Übers. T. Roman Adler)

Aus „Caserón de tejas“ (1941, Cátulo Castillo / Sebastián Piana):

> ¡Barrio de Belgrano! /¡Caserón de tejas! /¿Dónde está el aljibe, /dónde están los patios, /dónde están las rejas? („*Barrio* Belgrano! / Dachziegelhaus! / Wo ist die Zisterne, /wo sind die Innenhöfe, /wo sind die Gitter?“).
>
> (Salas 2002: 325; Übers. T. Roman Adler)



Abb. 2.23: Plakat von „Tinta roja“ und „Caserón de Tejas“
(Quelle: Ferrer / Priore 1999 – Tomo II: 257 – Archivo Biblioteca Congreso de la Nación)

Die Vorliebe Castillos für derartige Motive begründet Rosalba Campra wie folgt: „Todo lo que no es, o mejor dicho, todo lo que ya no es, provee la materia de las letras de tango“[178] (Campra 1996: 11). Die Anwesenheit der *ubi sunt* in den Versen bezeugt es.

Homero Expósito: *La versificación idiomática cultivada*

Homero Expósito (1918-1987)[179] wird als „Chronist der Gegenwart“ (Salas 2002: 334) geschätzt. Er verlieh der Tangolyrik mit Metaphern von traurigen Glücksgefühlen („tristes alegrías“) und erheblicher Courage („dosis de audacia“) einen neuartigen Blick (vgl. Conde 2003: 15f.). Die konkrete Bedeutung dieser Aussagen wird in der Analyse der folgenden Verse kurz eruiert.

[178] „Alles, was nicht oder besser nicht mehr ist, liefert das Material für die Tangotexte“.
[179] Für biografische Details siehe Salas 2002: 334-340; Alonso 2003: 129-150; Sasturain 1987: 3703-3739.

Aus „Yuyo verde“ (1944, Homero Expósito / Domingo Federico):

Callejón... callejón...	Gasse... Gasse...
lejano... lejano...	weit ... weit ...
íbamos perdidos de la mano	Wir gingen verloren Hand in Hand
bajo un cielo de verano	unter einem Sommerhimmel,
soñando en vano...	vergeblich träumend...
Un farol... un portón...	Eine Laterne... ein Tor...
- igual que en un tango -	- so wie in einem Tango -
….	….
Déjame que llore crudamente...	Lass mich schrecklich weinen…
con el llanto viejo adiós...	mit dem alten Weinen abschließen...
adonde el callejón se pierde	wo die Gasse sich verliert
brotó ese yuyo verde	entsprang das grüne Gras
del perdón...	der Vergebung...
….	….
¿Dónde estás?... ¿Dónde estás?...	Wo bist du?... Wo bist du?...
¿Adónde te has ido?...	Wo bist du hingegangen? ...
¿Dónde están las plumas de mi nido,	Wo sind die Federn meines Nestes,
la emoción de haber vivido	das Gefühl, gelebt zu haben
y aquel cariño?...	und diese Liebe? ...
Un farol... un portón...	Eine Laterne... ein Tor...
– igual que un tango –	– so wie in einem Tango –
y este llanto mío entre mis manos	und dieses mein Weinen in meinen Händen
y ese cielo de verano	und dieser Sommerhimmel,
que partió…	der ging...
	(Übers. H. Heggen)

Folgende thematische Achsen in diesem Tango sind geprägt von Nostalgie: der Lauf der Zeit, der Schmerz und die Absenz. Der Stoff ist ein melancholisches Gemüt, das den Verlust begleitet. Der Text (Lyrik) unterstützt mit der Enumeration von stark konnotierten Objekten („callejón“, „lejano“, „farol“, „portón“, „igual que en un tango“, „cielo de verano“, „yuyo verde“, „brotó“) eine Liebesgeschichte von zwei Subjekten („los dos perdidos de la mano“) – mehr andeutend als erzählend (Epos) –, welche metaphorisch („soñando en vano“, „viejo adiós“, „plumas de mi nido“) und klagend („dejáme que llore crudamente / con el llanto viejo adiós“) präsentiert wird. Die Betrübnis eskaliert in der 3. Strophe, wo die poetische Stimme (Drama) durch den *ubi sunt* („¿Dónde estás? […] ¿Adónte te has ido? ... / ¿Dónde están las plumas de mi nido, / [...] y aquel cariño?“) ihren emotionalen Zustand („la emoción de haber vivido / [...] este llanto mío entre mis manos / [...] que partió“) signalisiert. Das Paar wird hier in einem affektiven Rahmen dargestellt. Zusammen mit „Yuyo verde“ wurden die Tangos „¡Trenzas!“ (1944, H. Expósito / Armando Pointier) und „Naranjo en flor“ (1944, H. Expósito / Virgilio Expósito) als expressive thematische Variationen eines einzigen Tangos bestätigt (vgl. Sasturain 1987: 3733). Dazu zählt auch der Walzer „Flor de lino“

gemäß Dei (2014: 207). Ein anderer bedeutender Text von Expósito ist „Qué me van a hablar de amor" (1946, Homero Expósito / Héctor Stamponi):

Eran sus ojos de cielo el ancla más linda que ataba mis sueños, era mi amor, pero un día se fue de mis cosas y entró a ser recuerdo.	Es waren ihre Himmelsaugen der schönste Anker, der meine Träume festhielt, Sie war meine Liebe, aber eines Tages ging sie aus meinen Dingen fort und trat ein, Erinnerung zu werden.

(Salas 2002: 338; Übers. T. Roman Adler)

In diesen Versen gelingt Expósito „eine poetische Synthese von seltener Präzision" (ebd.) über die Trennung zweier Liebender: „se fue de mis cosas y entró a ser recuerdo". Salas ergänzt, dass dies nur mit folgendem Vers von Cadícamo (1900-1999) in „Los mareados" (1942, Enrique Cadícamo / Juan C. Gobián) vergleichbar ist: „Hoy vas a entrar en mi pasado / en el pasado de mi vida" („Heute wirst Du in meine Vergangenheit eintreten / in die Vergangenheit meines Lebens").[180] Nach Salas hat die „Akkuratesse" beider Seltenheitswert:

> Keine der beiden Metaphern, die zur Bezeichnung der Etappe des Bruches einer Liebesbeziehung verwendet werden: *entrar en el pasado* (eintreten in die Vergangenheit) und *entrar a ser recuerdo* (eintreten Erinnerung zu werden), weist eine Entsprechung in der argentinischen Dichtkunst auf; ebensowenig in dem weiten Feld der Liedtexte oder der Literatur. (Salas 2002: 339, Hervorhebungen i. O.)

Durch das Fenster des Lebens, das Expósito mit seinen Tangos öffnet, führt er Themen ein, die laut Graciela Alonso das grundlegende Substrat seiner Arbeit bilden: Buenos Aires, die Nacht, die Tangos, die Frauen und die Liebe. Der Dichter scheint also Zeit, Schmerz und Zukunft mit einer tiefen philosophischen Überzeugung zu verbinden (vgl. Alonso 2003: 150).

Homero Manzi: *Poeta de los barrios porteños*

Homero Nicolás Manzione (1907-1951)[181] „war der Erste, der die Worte des Tangos in Poesie verwandelte. In seinen Versen hinterließ er porträthafte, sehnsuchtsvolle Ansichtskarten des *barrios*" (Salas 2002: 266, Hervorhebung i. O.). Manzi benutzte eine Reihe von „einfachen, strikt visuellen Metaphern" (ebd.), um Einzelteile in ein aufklärendes Gesamtbild zu verwandeln. Beispielsweise „Farol de esquina, ronda y llamada"[182]; „Café de barrio, dato y

[180] Dieser Cadícamos-Tango, im Original „Clarita" genannt, war Teil des Theaterstücks *Los dopados* (Raúl Doblas / Alberto Weissbach), zuerst am 4. Mai 1922 im Theater Porteño aufgeführt. Zwanzig Jahre später hatte Cadícamo aufgrund einer Forderung von Anibal Troilo (alias *Pichuco*) den Titel in „Los mareados" geändert und in dessen Text den o.g. poetischen Vers, der ihn schließlich berühmt machte, integriert.

[181] Für biografische Details siehe Salas 2002: 268-282; Gobello / Bossio 1979: 140-147.

[182] „Laterne an der Ecke, Streifengang und Ruf". Bedeutung: „Die Wächter, die ihre Runde machten, verständigten sich untereinander mit Zeichen, Zurufen und Pfiffen" (Salas 2002: 266).

palmera“[183] (vgl. ebd.). Diese sinnbildliche Dichtung war eine Neuheit für den Tangotext im Jahre 1940. Salas schreibt: „In allen seinen treffenden Beschreibungen ist ein elegischer Ton zu vernehmen, der ihn eher in die Nähe des Neoromantizismus der Dichtergeneration der vierziger Jahre bringt, die sich den Büchern und nicht den Liedtexten widmete“ (ebd.: 273). In verschiedenen Themen tauchten bildliche Beschreibungen des alten Buenos Aires auf: „El vals de los recuerdos“ (1935, H. Manzi / Francisco Pracánico), „Esquinas porteñas“ (1933, H. Manzi / Sebastián Piana), „Arrabal“ (Milonga, H. Manzi / Félix Lipesker). Seine beiden größten Gedichte widmete er jedoch der Stadt: „Barrio de Tango“ (1942) und „Sur“ (1948), beide mit Musik von Anibal Troilo (vgl. ebd.: 274). Folgende Analyse verdeutlicht Manzis Diagnose eines „elegische[n] Ton[s]“.

„Sur“ (1948, Homero Manzi / Anibal Troilo)

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo, Pompeya y más allá, la inundación. Tu melena de novia en el recuerdo Y tu nombre flotando en el adiós. La esquina del herrero, barro y pampa, tu casa, tu vereda y el zanjón, y un perfume de yuyos y de alfalfa que me llena de nuevo el corazón.	San Juan und die alte Boedo, und der ganze Himmel, Pompeya und weit drüben die Überschwemmung. Dein Brautschopf in der Erinnerung und Dein Name, im Abschied dahintreibend. Die Ecke des Schmieds, Schlamm und Pampa, Dein Haus, Dein Gehsteig und der Graben, und ein Duft aus Kräutern und Luzerne der mir von neuen mein Herz erfüllt.
Sur, paredón y después… Sur, una luz de almacén… Ya nunca me verás como me vieras, recostado en la vidriera y esperándote. Ya nunca alumbraré con las estrellas nuestra marcha sin querellas por las noches de Pompeya… Las calles y las lunas suburbanas, y mi amor y tu ventana todo ha muerto, ya lo sé…	Süden, Mauer und dahinter… Süden, das Licht eines Ladens… Niemals mehr wirst Du mich sehn, wie Du mich sahst, an die Scheiben gelehnt und auf Dich wartend. Niemals mehr werd' ich beleuchten mit den Sternen unseren friedvollen Gang durch die Nächte von Pompeya… Die Vorstadtstraßen und die Vorstadtmonde und meine Liebe in Deinem Fenster alles ist gestorben, ich weiß schon…
San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido, Pompeya y al llegar al terraplén, tus veinte años temblando de cariño bajo el beso que entonces te robé. Nostalgias de las cosas que han pasado, arena que la vida se llevó, pesadumbre de barrios que han cambiado y amargura del sueño que murió.	San Juan und die alte Boedo, verlorene Himmel, Pompeya und beim Ankommen am Erdwall, Deine zwanzig Jahre zitternd vor Zärtlichkeit unter dem Kuß, den ich Dir damals stahl. Nostalgie über die Dinge, die vergangen sind, Sand, den das Leben forttrug, Kummer der *barrios*, die sich gewandelt haben und Bitterkeit eines Traumes, der starb.

(Salas 2002: 276f.; Übers. T. Roman Adler)

An der Kreuzung San Juan y Boedo (bekannt als die *Esquina Homero Manzi*) befindet sich eine Bar aus dem Jahr 1927, ein Symbol der *cultura urbana* der 40er Jahre (Abb. 2.24b). Dort waren viele Tango-Musiker beheimatet. Es ist ein historischer und traditioneller Ort in

[183] „Café des Stadtviertels, heißer Tip und leere Taschen“ (Salas 2002: 266). Fig. Treffpunkt für Freunde.

Buenos Aires. Im Jahr 2000 renovierte Carlos Luizzi (Architekt) das Gebäude, damit es wieder als Treffpunkt von kulturellem Interesse genutzt werden konnte, wobei seine ursprüngliche Fassade gemäß der Baukriterien der Zeit, in der es gebaut wurde, erhalten und restauriert wurde.

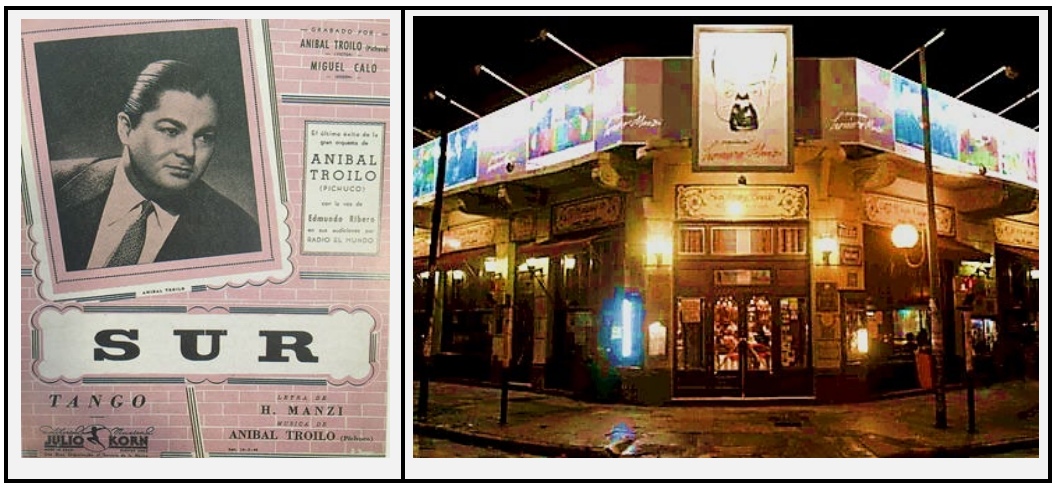


Abb. 2.24: a) Plakat von „Sur"; b) Bar an der *Esquina H. Manzi*
(Quelle: Ferrer / Del Priore 1999 – Tomo II : 285; Foto von der Homepage des Projektes – Resolución 82/968 Presidencia de la Nación)

Thematisch bringt Manzi in „Sur" eine Straßenecke (San Juan y Boedo) der *Barrio Nueva Pompeya* im Süden von Buenos Aires mit elegischer Nostalgie in Erinnerung („*Nostalgias de las cosas que han pasado*"). Der Stoff ist der melancholische Blick in die Lebensvergangenheit, versiegelt durch den „Adiós que siembra el tren"[184] (Pujol 2016: 352). Der Text (Lyrik) macht durch ein skizzierendes Gesamtbild die Weite der Vorstadt samt einer weitläufigen Flanke („y todo el cielo, / Pompeya y más allá, la inundación. / […] barro y pampa") lebhaft („y un perfume de yuyos y de alfalfa") erfahrbar. Dazu kommt die Aufzählung motivischer Einzelemente („tu melena de novia", „tu nombre", „la esquina del herrero", „tu casa, tu vereda y el zanjón", „una luz de almacén", „las estrellas", „las calles y las lunas suburbanas", „mi amor y tu ventana", „el terraplén") als klagendes Epos („en el recuerdo", „flotando en el adiós", „ya nunca alumbraré"). Dabei wird die vergangene Jugend metaphorisch betrauert („recostado en la vidriera y esperándote", „nuestra marcha sin querellas", „el beso que entonces te robé", „tus veinte años temblando de cariño", „arena que la vida se llevó, / pesadumbre de barrios que han cambiado"). Die poetische Stimme (Drama) wird durch eine emotionale Befindlichkeit vernehmbar („que me llena el corazón", „ya nunca me verás vomo me vieras", „amargura del sueño que murió"). Somit werden die nicht erfüllten Erwartungen der Kindheit und der Jugend mit Wehmut beklagt („todo ha muerto, ya lo sé"). Manzi schrieb diese Verse von seinem Krankenbett aus.

Homero N. Manzione war ein eifriger Textschreiber für den *tango canción*, das Kino und das Theater, mit einer maßvollen, jedoch mutigen Lyrik (vgl. Gobello / Bossio 1979: 140f.).

[184] „Abschied, der den Zug sät". Hier wird die Vergangenheit figurativ durch den Fortschritt (*el tren*) für immer verlassen.

Mit den Strophen seines Tangos „Malena“ (1942, H. Manzi / Lucio Demare) – uraufgeführt vom Anibal Troilos Orchester mit Gesang von Francisco Fiorentino – initiierte Manzi einen „metaphorischen Ton“ und den Beginn einer dichterischen Linie, der sich sowohl C. Castillo und H. Expósito als auch Horacio Ferrer (1933-2014) verschrieben haben (vgl. Salas 2002: 278). Er hat an den Drehbüchern einiger bedeutender argentinischer Filme mitgewirkt, wie *La guerra Gaucha* (1943, Adaptation eines Textes von Leopoldo Lugones), *Su mejor alumno* (1943) und *Pampa Bárbara* (1945). Er teilte sich die Autorenschaft mit Ulyses Petit de Murat, mit dem er auch das Theaterstück *La novia de arena* (1943) verfasste. In seinen letzten Lebensjahren schrieb er einige seiner besten Tangos: „Sur“ (1948, H. Manzi / A. Troilo), „Che Bandoneón“ (1950, H. Manzi / A. Troilo), „Discepolín“ (1951, H. Manzi / A. Troilo).
Manzi hinterließ für das argentinische Kulturerbe ein umfangreiches Lebenswerk (Tangos, Lieder, Gedichte, Drehbücher, etliche Vorträge und politische Reden). Seine Werke stehen – noch heute – „Seite an Seite neben den besten Texten argentinischer Dichtkunst“ (vgl. ebd.: 281f.). In seinem Skript für den Radio-Zyklus „Tangos de Oro“ sagte er, dass sein Ziel nicht nur darin bestehe, etwas zu beschwören, sondern auch zu zeigen, dass in der argentinischen Musik die einzigen authentischen Kreationen diejenigen sind, in denen die Volkstimme zu Wort komme (= Widerstand). Aus diesem Grund, und obwohl die Tangos zu einer anderen Zeit gehören, ist es noch heute so, dass wenn jemand „Sur“ pfeift, „Malena“ singt oder „Fuimos“ (1945 H. Manzi / J. Dames) brummt, sich an die vergangene Zeit eines Wohnviertels von Buenos Aires erinnert wird (vgl. Horvath 2006: 130). Kurz gesagt: Manzis Tangos haben die Zeitalter überdauert, weil sie die nostalgische Stimme der *porteños* wiedergeben, wie es ihr Autor vorgesehen hat.



Abb. 2.25: a) „Escuchando a Gardel“; b) „Tiempo de Tango“ – Bilder von Luis J. Medrano (Quelle: Ferrer/Del Priore 1999 166; 178 – Tomo I – Archivo Biblioteca Congreso de la Nación)

2.5 Tango de Vanguardia – *la mutación violenta*

2.5.1 Erneuerung, Raffination oder Fortschritt?

Der *tango canción* baute bis 1955 eine greifbare organisierte Gemeinschaft auf, die ethische Werte, den Humanismus und das Kollektive befürwortete. Daraus entwickelte sich ein eigenes Universum mit den besten Stimmen, der Vielfalt der Orchester, umgeben von Menschen, die tanzten aber auch auf den Straßen demonstrierten (vgl. Varela 2016: 148). Auf dieser Tradition aufbauend folgte eine affektive Genealogie, die das Private, den Tango und die Politik miteinander verband. Varela formuliert dies so: „‚La vieja, Gardel y Perón', reza un dicho de la época, un solo enunciado, un mismo cuerpo para una medusa popular de tres cabezas"[185] (ebd.). Die Hochphase des Tangos zeichnete sich bis zum Militärputsch von 1955 durch ein hochgeschätztes Zusammengehörigkeitsgefühl und eine gemeinsame Identität aus. Repräsentiert wurde sie durch (u.a.) Anibal Troilo (1914-1975), Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo, Homero Expósito, Osvaldo Pugliese (1905-1975), Juan D'Arienzo (1900-1976, alias *el rey del compás*) und Alberto Castillo (1914-2002). Dieser sieghafte Boom, wie es der *tango canción* über Jahrzehnte erlebte, wirft jedoch eine Reihe von Fragen auf, die dabei helfen sollen, zu verstehen, was in den 1950er Jahren geschah, als diese erfolgreiche Konstellation ins Wanken geriet. Die nächsten Abschnitte stellen einige Überblicke des gesellschaftlichen Lebens vor, die dem *tango de vanguardia* (*tango nuevo*) vorangingen.

Es gibt zwei Besonderheiten dieser Zeit, die nach Matamorro eine Parallelität aufweisen: der *peronismo* auf allgemeiner gesellschaftspolitischer Ebene und der Tango als massives kulturelles Phänomen. Diese Kongruenz wird wie folgt charakterisiert: „intensidad interna [que] corre pareja en ambos con la misma trayectoria parabólica, siendo que aparentemente, en la realidad objetiva, están separados por una gran distancia estructural"[186] (Matamorro 1982: 215f.). Sowohl für den Tango als auch für den politischen *peronismo* brachten die Jahre 1945 bis 1952 intensive Momente der Vollendung. Was die gesellschaftspolitische Situation betrifft, so kam es nach dem Tod von Eva Perón (1952) nicht nur zu einer internen Spaltung der Perón-Regierung – sichtbar in der Konfrontation zwischen der Arbeiterklasse und dem oppositionellen Militärsektor –, sondern aufgrund von Abnutzung auch zum Ende der 1946 gebildeten Koalition, die eine wachsende Krise erlebte und in einen Militärputsch endete (1955). Unterdessen nahm der Niedergang des Tangos mit dem Verschwinden des den herrschenden Klassen vorbehaltenen Kabaretts – vor allem befördert durch die vom Peronismus geförderte Neubeschäfti-gung von Frauen in Fabriken und Büros – im öffentlichen Konsens einen beschleunigten Verlauf (vgl. ebd.: 216f.). Ebenfalls entfernte sich die neue Mittelschicht, im Sinne der *desperonización*[187], vom Tango, da für sie „todo lo espontáneamente nacional

[185] „*La vieja, Perón y Gardel*, lautet eine zeitgenössische Redewendung; eine einzige Aussage, dieselbe Gestalt für eine beliebte dreiköpfige Qualle".
[186] „innere Intensität [die] in beiden parallel verläuft mit den gleichen parabolischen Kursen, da sie in der objektiven Realität durch eine große strukturelle Distanz voneinander getrennt sind".
[187] Öffentliche Kampagne nach dem Putsch (1955), um die Bevölkerung und das Land vom Fanatismus der Perón-Ära zu befreien.

huele a vulgo, o sea a peronismo, y todo lo peronista, o sea lo orgánicamente antiliberal, es tabú“[188] (ebd.: 217f.).

Gleichzeitig befindet sich die Kulturwirtschaft weltweit in einem Prozess der globalen Vernetzung. Dieser kulturelle Globalisierungsprozess hat die Tendenz, lokale Unterschiede zu beseitigen und eine *arte enlatado* (Konservenkunst) zu schaffen, die mehr oder weniger kosmopolitisch und von elektrischen Aufnahme- und Wiedergabegeräten abhängig ist. Die Herstellung dieser Konservenkunst erfolgt an den zentralen Stellen des Systems, an denen die beste Technologie konzentriert ist und auf der ganzen Welt verteilt werden kann: in einem einheitlichen Markt. Zu jener Zeit zirkulierte in diesem ‚einheitlichen' Raum ein internationaler Typ – es folgten nacheinander: der Rocker, der Beatnik und der Punk – der in allen Ländern seine Vertreter hatte. Diese Multinationalisierung der Kulturindustrie hatte einen paralysierenden Effekt auf den Tango. Mitte der 1950er Jahre sollte die Kulturindustrie der Adoleszenz eine zentrale Bedeutung verleihen. D.h. die Jugend war diejenige, die maßgeblich bestimmte, welche Musik und welcher Tanz populär war. Die Musik zum Summen und Tanzen war Jugendmusik und richtete sich daher an diese Zielgruppe. Dadurch veränderte sich die Funktion des Tanzes. Das Paar benötigte den Tanz als stellvertretenden Sexualakt nicht mehr, da es die Liebe frei praktizierte. Es war die Zeit des Booms der Diskotheken, in denen die Tangomusik keinen Platz fand. In diesem Sinne wurde der Tango von der Öffentlichkeit, die der Verbrauchermarkt war, als die Musik der ‚Alten' angesehen. Außerdem wurde der Generationenbruch mit der Vergangenheit in allen Sphären des Gesellschaftslebens wahrnehmbar. Darüber hinaus boomte das Experimentieren in Forschungseinrichtungen (Universitäten, Einrichtungen wie INTA, CONICET, INTI)[189] und in der Musik, wo beispielsweise die harmonischen Innovationen der Folklore des Pianisten Eduardo Lagos (1929-2009) und die elektronischen Wendungen von Waldo de los Ríos (1934-1977) die gemeinschaftlichen Erfahrungen der Hippie-Bewegungen, den Enthusiasmus und die kreative Kraft der Jugend begleiteten. Alle Innovationen der Epoche (u.a. Rhythmen wie Rock 'n' Roll und Twist, Musik von den Beatles, den Rolling Stones, Bob Dylan usw.) fanden ein Echo in der argentinischen Kulturindustrie. Der Tango verblieb jedoch in seiner rigiden Position des Zurückschauens (vgl. Matamorro 1982: 223-231). Solch eine Situation, die als Wendepunkt in der Geschichte der argentinischen Popmusik betrachtet werden kann (vgl. Pujol 2002: 293), fand nun ein aus Paris zurückgekehrter Musiker vor, der dem Weg der technischen Fortentwicklung des Tangos folgte und die *hora cero* (die Stunde null) postulierte: Astor Piazzolla.

[188] „alles, was spontan national ist, vulgär riecht, das heißt Peronismus, und alles, was peronistisch ist, das heißt organisch antiliberal, ist tabu".

[189] Abkürzungen: Instituto Nacional Argentino, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto Nacional de Tecnología Industrial.

2.5.2 Der Erneuerer – Avantgardistische Transformationen in der Tango-Tradition

Astor Pantaleón Piazzolla Manetti (1921-1992)[190] gründete im Oktober 1955 den *Octeto Bue-nos Aires*[191]. Diese Piazzolla-Musik – der sogenannte Avantgarde-Tango – durchbrach endgültig die bis dahin standhafte Geltung, die den Tango zu einer Gemeinschaftserfahrung machte (*canción* und *baile*) und führte dessen Repräsentations-Modell in eine Krise. Varela beschreibt diese aus Sicht des Tangos schwerwiegende Situation wie folgt:

> El tango vive su mutación más violenta, acaso la última, que lo tuerce sin posibilidad de retorno y lo aleja para siempre del reconocimiento masivo de los sectores populares. El tango deja de ser lo que era, música ciudadana, „música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires" [y se transforma en música de] […] vanguardia. Y la vanguardia es para pocos: intelectuales, artistas plásticos, gente que no frecuenta los bailes de carnaval sino los sótanos, los café-concert o los salones de la universidad. El tango, a mediados de los años cincuenta, es estética y manifiesto, reflexión sobre sí mismo, disenso y exhortación crítica de su pasado.[192] (Varela 2016: 148)

Üblicherweise wird Piazzolla als ein merkwürdiges und isoliertes Phänomen innerhalb der Tango-Geschichte betrachtet. In Wirklichkeit hätten die Anhänger Piazzollas zu seiner Isolation beigetragen, da sie neue sterile avantgardistische Positionen anregten (u.a. Eduardo Rovira, Rodolfo Maderos und der Trio Contemporáneo)[193], die weniger Zustimmung fanden (vgl. Matamorro 1982: 232). Die Schwierigkeiten Piazzollas jedoch, sich im argentinischen Mainstream zu behaupten, hatten mit der Zusammensetzung seines Publikums zu tun: er konnte nicht die Tango-Tänzer ansprechen, da dieser Teilnehmerkreis zurückging bzw. seine Kompositionen – überwiegend instrumentale – nicht zum Tanzen vorgesehen waren. Auch konnte er nicht auf das traditionelle Tango-Publikum zurückgreifen, da diese anderen Ansprüche an die Tangomusik stellte; wiederum konnte er sich auch nicht an die *aficionados a la música seria* (Liebhaber der seriösen aufrichtigen Musik, d.h. Klassik) wenden, da diese den Bandoneon-Rhythmus nicht als den ihrigen akzeptierten. Piazzolla war in diesem Kampf auf sich allein gestellt und entschied sich, sein Publikum selbst zu definieren. Seine Absicht war es, auf zwei Ebenen zu wirken: im musikalischen Massengeschäft und auf den internationalen Märkten von *música enlatada* mit kosmopolitischen Elementen, die die Reminiszenz an den Tango auslöschten. Piazzollas Musik forderte die Elektronik, den Polyrhythmus Stravinskys und die Dissonanzen Bartóks. Jedenfalls bestätigte das Piazzolla-Symptom die Kraft des

---

[190] Für biografische Details siehe u.a. Salas 2002: 352-361; Pujol 2002: 289-296.

[191] Eine neue Orchester-Formation, die eine befremdliche und abstrakte Musikrichtung „für den Tango" brachte, wie Piazzolla erläuterte. Sie wurde als etwas Abstoßendes empfunden und von beispielloser Kritik begleitet. Es sollten viele Jahre vergehen, bis diese Musik als ein Teil der Tango-Tradition Geltung erlangte. Die Formation: Enrique M. Francini und Hugo Baralis (Violinen), Roberto Pansera (Bandoneón), José Bragato (Violoncello), Aldo Nicolini (Bass), Horacio Malvicini (elektrische Gitarre) und Atilo Sampone (Klavier).

[192] „Der Tango erlebt seine umfassendste Veränderung, vielleicht die letzte, die ihn ohne die Möglichkeit der Rückkehr verdreht und für immer von der massiven Anerkennung des Volkes fernhält. Der Tango hört auf das zu sein, was er war, die ‚populäre Musik von Buenos Aires', [und wird zu] ‚zeitgenössischer populärer argentinischer Musik', der Avantgarde. Und die Avantgarde ist nur für wenige: Intellektuelle, bildende Künstler, Menschen, die keine Karnevals-Tänze frequentieren, sondern Keller, Cafékonzerte oder Universitätssäle. Der Tango in der Mitte der fünfziger Jahre ist ästhetisch und manifest, Reflexion über sich selbst, Dissens und kritische Ermahnung seiner Vergangenheit."

[193] Siehe dazu Salas 2002: 359-361: „Die Piazzollaner"; Pujol 2002: 294-296: „Los heterodoxos".

technisch-musikalischen Wachstums des Tangos, nur vergleichbar – auf diesem Niveau – mit dem des Jazz (vgl. Matamorro 1982: 232-234). Es war dennoch eine umwälzende Erneuerung ohne Präzedenzfall, die als „Escándolo Piazzolla" (Piazzolla-Skandal) betitelt wurde. In der Tat, „[d]ie Traditionalisten sahen es als eine Ketzerei an, den Namen Piazzolla in die Reihe der Tangoschöpfer zu stellen", berichtet Salas, und erläutert, wie der Autor sein Konzept zielgerichtet umgesetzt hat, ohne auf den zunehmenden Widerstand Rücksicht zu nehmen:

> Polemisch, diskutiert, willkürlich, mit einem Anflug von Genialität, repräsentiert Astor Piazzolla das Andere, das Neue, die Inkarnation der Veränderung. Den Versuch zu wagen die Gefühle und das Wesen einer Stadt zu extrahieren, muß zu Beginn seines Werkes eine unvorstellbar große Aufgabe gewesen sein – und sie war es. Aber gegen Wind und Seegang nahm sich Piazzolla vor, die Leitbilder der Musik von Buenos Aires zu verwandeln[.] […] Während er seine Kritiker mit […] skandalösen Äußerungen provozierte, […] schuf Piazzolla weiter, probierte, experimentierte, irrte sich und traf in den meisten Fällen ins Schwarze. (Salas 2002: 352)

Piazzollas bekannteste Kompositionen sind: „Chiquilín de Bachín" (1976, A. Piazzolla / Horacio Ferrer); „Nonino" und „Adiós Nonino" (1961/ 1959, A. Piazzolla), die Kurzoper „María de Buenos Aires"[194] (1968, Libretto des Dichters Horacio Ferrer) und „Balada para un loco" (1969, A. Piazzolla / Horacio Ferrer). Zu dem Experimentalstil gehören spätere Werke wie „Muralla china", wo er auf die Unterstützung von Antonio Agri als Violin-Solist zählte, die vier Teile von „Pulsación" sowie die Musik zu zahlreichen Filmen. In Fernando Solanas Film *Tangos. El exilio de Gardel*[195] (1985) bekommen die Kompositionen von Piazzolla wieder den alten Stil seiner Tango-Schöpfungen. Es stellt sich die Frage, was ihn in seiner Musik als Tango qualifiziert. Die nächsten Abschnitte liefern eine denkbare Antwort darauf und skizzieren anhand eines Beispiels das Profil seines *tango nuevo*.

Obwohl Piazzolla glaubte, dass seine „María de Buenos Aires"[196] – eine Mischung aus traditioneller Tangomythologie und dem urbanen Rhythmus der sechziger Jahre – sowohl

---

[194] Piazzolla greift hier den historischen Namen der Hauptstadt auf. Der Gründer Pedro de Mendoza benannte die Hafenstadt am Río de la Plata im Jahr 1536 *Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre* (Hafen unserer Lieben Frau [der heiligen] Maria der guten Luft). Heute wird die Haupt- und Primatstadt – d.h. das politische, kulturelle, kommerzielle und industrielle Zentrum Argentiniens – offiziell *Ciudad Autónoma de Buenos Aires* (gekürzt CABA) (Autonome Stadt Buenos Aires) genannt.

[195] 1985 / Frankreich / Drama-Musikfilm; Regisseur Pino Solanas. *Tangos* ist ein Film der Sehnsucht, des Tanzes, des Tangos, der Liebe und des Heimwehs. Eine argentinische Tanzgruppe, die nach dem Militärputsch 1976 ins Pariser Exil verbannt wurde, probt in diesem Spielfilm eine Mischung aus Tragödie und Komödie auf Basis des Tangos. Seine musikalische Struktur und stilisierte Gestaltung ergeben einen ästhetisch eindrucksvollen Film, dessen Episoden durch hervorragende tänzerische und schauspielerische Leistungen und durch die betörende Tangomusik von Astor Piazzolla verbunden werden. Der Tango ist omnipräsent, nicht nur auf der Tonspur – Piazzollas unvergängliche Bandoneonklänge feuern auch das Bild an. Die Kamera bewegt sich, als würde sie zum Tango antreten, gleitet, hält inne und ruht. Sie lässt uns spüren, wie sehr da die Kunst und das Leben zu einem verschmelzen und am Seineufer oder in den Jugendstildekoren von Paris ein Stück argentinischer Heimat evozieren. Wie kann man mit zuhause in Berührung kommen, ohne da zu sein, ist eine der zentralen Fragen.

[196] Eine Kurzoper „für Rezitativ, weibliche und männliche Gesangsstimme und elf Instrumente mit einem Libretto des Dichters Horacio Ferrer. Sie wurde in Buenos Aires im kleinen Saal *Planeta* in Form einer Zweiakter-Kantate in acht Bildern uraufgeführt" (Salas 2002: 354). Das Musical war in zwei Akte unterteilt und bestand aus acht Liedern, von denen klassische Stücke im Laufe der Zeit als „Fuge und Geheimnis" herausstachen. Sie wurde als *María de Buenos Aires* getauft und erzählte – surrealistisch – den Tod und die Auferstehung einer Figur, die Ferrer sich als weibliches Symbol für Buenos Aires vorstellte.

von Intellektuellen als auch vom einfachen Volk verstanden werden würde, war die Aufführung ein Fehlschlag. Ein Jahr später präsentierte der Komponist auf dem *Festival de la Canción y la Danza*[197] im Luna Park eine als bizarr rezipierte Genre-Arbeit, die „für die raue und sinnliche Stimme von Amelita Baltar" geschrieben wurde: „Balada para un loco".

Aus „Balada para un loco" (1969, Horacio Ferrer / Astor Piazzolla)

Las callecitas de Buenos Aires tienen ese que se yo	Die Straßen von Buenos Aires haben dieses Gewisse, was weiß ich,
¿viste? Salgo por Arenales, lo de siempre en la calle y en mi.	oder? Ich gehe auf die Arenales, so wie immer in der Straße und in mir.
Cuando de repente, se aparece él.	Und plötzlich erscheint *er*.
Mezcla rara de penúltimo linyera	Eine seltsame Mischung aus vorletztem Penner
y de polizonte en el viaje a Venus…	und Polyp auf der Reise zur Venus…
……..	……..
queréme así, piantao, piantao, piantao	Lieb mich so – durchgedreht, durchgedreht, durchgedreht,
trepáte a esta ternura de locos que hay en mí	Kletter auf diese Zärtlichkeit der Verrückten, die in mir ist.
Ponéte esta peluca de alondras y volá,	Setz Dir diese Perücke aus Lerchen auf und flieg!
Volá conmigo ya, ¡vení, volá, vení!	Flieg mit mir, mach schon, komm, flieg, komm!

(Salas 2002: 354f.; Übers. T. Roman Adler)

Es ist eine Geschichte zweier exzentrischer Liebhaber (fast zweier Hippies), die mit einem Walzer begleitet mit ausgedehnten Rezitationen einsetzt, bevor der *Quinteto* einen typischen piazzollanischen Rhythmus (8 Achtelnoten pro Takt) spielt. Dieses Debüt des meist diskutierten argentinischen Musikers aller Zeiten provozierte einen Skandal, eine Spaltung des Publikums: eine Komposition, welche nur 32 Takte im Tango-Rhythmus hatte, konnte nicht die Musik von Buenos Aires repräsentieren (vgl. Pujol 2002: 293f.). Am Ende – trotz heftigem Widerstand[198] – erreichte der Komponist – ausgerechnet mit dieser Ballade – durch die Performance von Roberto Goyeneche (Sänger) einen massiven Erfolg. Dieses Lied gedieh als ein Ausdruck des *Buenos Aires Pop* in einer Stadt, die müde von der nostalgischen Rhetorik der Vergangenheit war. Simon Collier (1938-2003) behauptet, dass die Ballade eine Antwort auf „A Day in the Line"[199] (The Beatles) sein könnte (ebd.: 294). Als Folge bekam Piazzolla seine endgültige Legitimation, als ein Teil der Tango-Tradition zu gelten – diese wird noch heute als umstritten angesehen –, nun öffneten sich die Türen der Teatro Colón[200] für seine

[197] Dieses Festival des Gesangs und des Tanzes war die Fortsetzung des in Salta und Cosquín (Córdoba) stattfindenden Festivals. Es wurde auch als südamerikanische Version des Festivals von San Remo angesehen.
[198] Varela 2016: Kap. 5 stellt detailliert diesen Prozess – der Avantgarde, Manifest und Revolution verkörperte – und den Widerstand innerhalb der argentinischen Gesellschaft, mit ausführlichen historischen sowie literarischen Gegebenheiten vor.
[199] Passend wäre es an „A Fool on the Hill" zu denken (vgl. Pujol 2002: 294).
[200] Es ist eines der berühmtesten Opernhäuser der Welt. Es wird als eine besondere Ehre angesehen, dort spielen zu dürfen. Das erste *Teatro Colón* wurde in Buenos Aires im Jahr 1857 an der südwestlichen Ecke der Plaza de Mayo eröffnet. Das heutige Gebäude an der Avenida 9 de Julio wurde am 25.Mai 1908 mit der Oper *Aida* von Giuseppe Verdi eröffnet.

Musik. Anhand des Beispiels Piazzollas bringt Varela die Strenge der traditionellen Tango-Abgrenzung auf dem Punkt:

> María muere y la misma María resucita siendo otra: la sentencia argumental de Ferrer al fin se cumple. La música de Piazzolla srá, desde entonces, y a pesar del rechazo todavía vigente en ciertos sectores del tango, un punto de referencia para la música posterior del género. Un suelo que aún hoy, casi medio siglo después, no permite reconocer ninguna grieta.[201] (Varela 2016: 186)



Abb. 2.26: Plakat von a) „Chiquilin de Bachin", b) „María de Buenos Aires", c) „Balda para un loco" (Quelle: Ferrer / Priore 1999 – Tomo II: 266 / 461 – Archivo Biblioteca Congreso de la Nación)

Der Gründer des *tango nuevo* war jedoch nicht ganz allein mit seiner Idee für ein Buenos Aires der Gegenwart zu komponieren, so Pujol (vgl. 2002: 294). Beispielsweise vertonte auch der Gitarrist und Sänger Tata Cedrón u.a. Gedichte von Raúl González Tuñón und Juan Celman. Das Ergebnis dieser seltsamen Ehe war ein *tango canción* aus langen Melodien, Milonga-Rhythmen und Klängen der Kammermusik. Seine Musik war gewissermaßen eine Erweiterung der Literatur der 1960er Jahre, und seine exzentrische Position gegenüber dem Tangosystem brachte ihn dem *tango nuevo* ein Stück näher. Auch andere Musiker und Bandoneon-Spieler schlossen sich dem von Piazzolla eingeleiteten Bruch an[202]: u.a. Rodolfo Mederos, Juan José Mossalini, Dino Saluzzi und Eduardo Rovira (1925-1980). Letzterer, der Autor von „El engo-bbiao" (1957) und „Sónico"[203] (1968), spielte während der 1960er Jahre mit seiner *Agrupación Tango Moderno* in dem Lokal „Gotán" von Tata Cedrón. Viele Dissidenten-Musiker sind ihm dorthin gefolgt, u.a. Rodolfo Alchourrón, Osvaldo Manzi, Reynaldo Nichele, Oscar y Néstor Mendy und Salvador Druker. Es war ein Klub des unverstandenen Einsiedlers, der oft Bitteres ertragen musste (vgl. Pujol 2002: 294-296).

[201] „María stirbt und María selbst wird als eine andere auferweckt: Ferrers argumentativer Satz ist endlich erfüllt. Die Musik von Piazzolla wird von da an und bis zum Fortbestehen der Ablehnung in bestimmten Bereichen des Tangos ein Bezugspunkt für die spätere Musik des Genres sein. Ein Boden, der bis heute, fast ein halbes Jahrhundert später, keine Risse mehr erkennen lässt."

[202] Beispiel für Widerstand im Sinne von Storey 2017: 31.

[203] Rovira war Pionier der elektrischen ‚Distorsion' im Bandoneon-Klang. „Sónico" ist ein Beispiel dafür.

Nach dieser Revolution und einem Stillstand des künstlerischen Schaffens während der Militärdiktatur (1976-1983) erlebte der Tango mit der Aufführung der *Tango Argentino*-Darbietung (1983) in Paris im Theater Châtelet einen großen und unerwarteten Triumph. Diese Aufführung kam erst im Jahr 1992 nach Buenos Aires. In den folgenden Jahrzehnten wurde Argentinien immer wieder von soziopolitischen Unruhen und wirtschaftlichen Krisen heimgesucht. Der Tango erlebte – wie die Nation – eine neoliberale Konsumgesellschaft und galt nicht mehr als zeitgemäß. Heute sind es die *milongas* in den *barrios porteños* (u.a. Palermo, Almagro, Villa Crespo, Balvanera, San Telmo), der Radiosender 24/7 FM Tango und der Tango Radio CAFF (angesehen als Tango des 21. Jahrhunderts), das jährlich in Buenos Aires veranstaltete „International Tango Festival and Worldcup", die Bemühungen der Academia Nacional del Tango (von Horacio Ferrer 1990 gegründet), die neuformierten Musikgruppen[204] und die unzähligen Wissenschaftler und Tangoliebhaber, die die Tango-Tradition für ein breites Publikum in der Gegenwart lebendig halten.

Die analysierten Texte zeigen, dass der Tango in der Vergangenheit verwurzelt ist und ein Objekt der Nostalgie darstellt, das oft starke moralische Komponenten in seinen Texten aufweist. Die Texte dienen als Raum für kritische Debatten im kollektiven Prozess der Konstruktion argentinischer Populärkultur. Sicher ist auch, dass der Tango seit seinem paradoxen Auftakt im 19. Jahrhundert bis heute vielfältige Formen (Polyeder) angenommen und sich exzentrisch und ruhelos verändert hat. Doch die Kritiker, die er metaphorisch als Inquisitoren bezeichnet, konnten ihn nie von seinem künstlerischen Weg abbringen. Weder bei seiner Entstehung als *tango prostibulario* noch bei seiner Abwandlung als *tango canción* noch später bei seiner Entfaltung als *tango nuevo*. Die erzielten Ergebnisse, welche hier kurz präsentiert wurden, können den fortwährenden Kampf ums Überleben des Tangos illustrieren. Viele Autoren sind der Ansicht, dass der Tango aufgrund seiner Stärke und des apodiktischen Echos von Santa María de los Buenos Aires unbezwingbar bleibt (vgl. Varela 2002: 199). Diese innere Kraft manifestiert sich in Tango-Kompositionen (Musik und Lyrik) und kann als „das Feuer zwischen den Händen" von García Lorca wahrgenommen werden.

Nach der Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Transgenres Tango als populärer Ausdrucksform in Argentinien im 20. Jahrhundert präsentiert das nächste Kapitel einen historischen Überblick über die Entfaltung von Comics in diesem Zeitraum. Hierbei wird ein Schwerpunkt auf die zentralen Meilensteine des ikonografischen Journalismus sowie der *Historietas Argentinas* gelegt, wobei insbesondere auf deren kritische Auseinandersetzung mit den historisch-soziopolitischen Veränderungsprozessen des 20. Jahrhunderts eingegangen wird.

[204] Beispielsweise (u.a.) aus Buenos Aires die *Orquesta típica Fernández Fierro* (http://fernandezfierro.com/), der *Quinteto Negro de la Boca* (s. *Todo Tango* – Quinteto Negro La Boca), aus der Rosario Provinz Santa Fe die *Orquesta Utópica* (http://www.orquestautopica.com.ar/index.php#musica) und aus Montevideo (Uruguay) der *Cuarteto Ricacosa*. Diese Musikgruppen verfolgen das Ziel, den Tango als ein populäres Genre lebendig zu halten, das das heutige Publikum zum Tanzen, zum Hören und zum Denken einlädt. Für weitere Information dazu siehe Matías Mauricio (2023).

3 Ein historischer Rückblick auf den Comic am Rio de la Plata[1]



El humorismo brota en todos los terrenos, sean ellos abonados por la felicidad o la tristeza, pero se arraiga profundamente en lo social y en lo político, actuando como ariete o estilete o como ambas cosas a la vez.
(Dell' Acqua 1960: 8)

In ihrer Einleitung zu *La caricatura política argentina* macht Dell'Acqua (1960: 8) eine weg-weisende Beobachtung, die dem Humor einen produktiven Nutzen zuschreibt: „El humorismo brota en todos los terrenos, sean ellos abonados por la felicidad o la tristeza, pero se arraiga profundamente en lo social y en lo político, actuando como ariete o estilete o como ambas cosas a la vez"[2]. Entsprechend diesem funktionalen Aspekt fügt der Autor hinzu, was dieses Sprießen auslöst: „Esa condición promueve a la caricatura a la categoría de temible arma de combate, en especial contra aquellos gobiernos que guardan razones en temerle"[3] (ebd.). So gesehen lässt sich ein Spannungsfeld zwischen gesellschaftspolitischer Realität und ihren humoristischen Ausdrucksformen konstatieren, innerhalb dessen die Karikatur als „erschreckende Kampfwaffe" gilt. Diese Perspektive bildet die Grundlage für die Comicanalyse in diesem Kapitel, welche die von der humoristischen Presse kodifizierten Bildformen (Karikaturen, Witze, Comicstrips etc.) einer kulturellen Beleuchtung unterzieht. Der Fokus liegt auf dem Zeitraum zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und den 1970er Jahren bis zum Beginn des *Proceso de Reorganización Nacional*[4]. Dieser Zeitspanne wird, wie in der Einleitung dargelegt, wie folgt begründet: Im 19. Jahrhundert berichteten renommierte Zeitungen über die Evolution der Nationalstaatsbildung und die Integration Argentiniens in die Weltwirtschaft, die häufiger von Karikaturisten thematisiert wurden. Im 20. Jahrhundert erlebte die argentinische Gesellschaft soziopolitisch kritische Epochen wie die *década infame*, die *década rebelde* und die *años violentos*, die besonders von der humoristischen Presse verfolgt wurden.

In dieser Hinsicht werden diverse Trägermedien aus der Zeit in einer kurzen Retrospektive zusammengeführt, um Beispiele ikonografischer Darstellungen gesellschaftspolitischer Veränderungen zu präsentieren. Das Ziel besteht darin, das Spannungsverhältnis zwischen kulturellen Kontexten und der diskursiven politischen Wirkkraft der Presse bezüglich des realen Geschehens aus einer medialen Perspektive zu beleuchten. Denn in relevanten Momenten des historisch-kulturellen Wandels dient die Presse als Ort, an den Diskrepanzen

[1] Die soziopolitischen und kulturellen Perspektiven des politischen Humors im Kontext der argentinischen Geschichte basieren auf den Arbeiten von Andrea Matallana (1999) und Mara Burkart (2007, 2010, 2014), auf den historischen Forschungen von Oscar De Majo (1996 von Néstor Giunta überarbeitet und veröffentlicht) sowie auf den theoretischen Synthesen und Fallstudien von Ana Beatriz Flores (2014) zur „cultura humorística argentina". Die historischen Ausführungen stützen sich auf die Werke *Nueva Historia Argentina* (Coord. Juan Suriano, 1ra.Ed. 2000, Vol V – X) und *El Historiador* (Felipe Pigna, online verfügbar: www.elhistoriador.com.ar).
[2] „Der Humor sprießt in allen Bereichen, ob sie von Glück oder Traurigkeit befruchtet werden, aber er ist tief im Sozialen und Politischen verwurzelt und fungiert als Rammbock oder Stilett oder als beides gleichzeitig".
[3] „Dieser Zustand erhebt die Karikatur in die Kategorie einer furchterregenden Kampfwaffe, insbesondere gegen jene Regierungen, die Grund zur Angst davor haben".
[4] Name der zivil-militärischen Diktatur, die Argentinien nach einem Putsch zwischen 1976 und 1983 regierte.

zwischen offiziellen Veröffentlichungen und der gelebten Realität der Bevölkerung diskutiert werden. Das Ausfindigmachen dieser medialen Verbindungen verspricht informative, wenn auch heikle Aufklärungen, die in den Illustrationen der lokalen Presse dokumentiert wurden.

Aus diesem Grund ist es entscheidend, einen zweigleisigen Analyseansatz zu verfolgen, zumal das spezifische mediale Spektrum (Speicher- und Zirkulationsmedien) einerseits die Ereignisse materialisiert, andererseits die individuelle Wahrnehmung und Erinnerung beeinflusst (vgl. Erll 2017: 150). Ich halte es daher für angemessen, die Forschung wie folgt durchzuführen: Zum einen werden die formalen Strategien der grafischen Darstellung über die „*medialen cues*" der Bilder entschlüsselt, zum anderen werden das diskursive Medienumfeld und kulturelle Kontexte, aus denen diese Strategien hervorgehen, über die medialen Rahmen („*cadres médiaux*") und die diskursive Resonanz aus dem Rezeptionsprozess rekonstruiert.[5] Dieser duale Ansatz basiert auf Erlls (2017: 150) Standpunkt bezüglich der sozialen Rolle der Medien: „Über Medien findet das Individuum Zugang sowohl zu gruppenspezifischem Wissen, wie Daten und Fakten, als auch zu sozialen ‚Denk- und Erfahrungsströmungen'". Das heißt, wenn die Medien diese Funktion erfüllen, dienen sie als Plattform zur Entschlüsselung sozialer Interaktionen und kodifizierter kultureller Ausdrucksformen. Aus historischer Perspektive und in Anlehnung an Dell'Acqua (1960: 8) soll dieser Rückblick daher folgende Frage beantworten: Inwiefern kann eine satirisch-politische Publikation zu einem nützlichen Instrument werden, das seine Leser in den gesellschaftspolitischen Kontext einbezieht und sie dazu anregt, über mediale Signale (*cues*) nachzudenken, um Ereignisse kritisch zu hinterfragen?

Das Kapitel ist in folgende Abschnitte strukturiert: Abschnitt **3.1** präsentiert Konzepte, Verfahren und Abgrenzungen, die den analytischen Rahmen dieses Kapitels über grafische Literatur und die Rolle der Medien bei der kollektiven Konstruktion der argentinischen Geschichte während des definierten Zeitraums erläutern. Abschnitt **3.2** befasst sich mit den politischen Karikaturen in der Presse und zeigt Meilensteine argentinischer satirisch-politisch-humorvoller Veröffentlichungen, die sich mit dem gesellschaftspolitischen historischen Kontext des definierten Zeitraums (Ende des 19. Jahrhunderts bis Anfang der 1970er Jahre) auseinandersetzen. Die Analyse erfolgt gemäß den zuvor genannten medialen Kriterien von Erll. Anschließend werden in Abschnitt **3.3** kurz drei *historietas argentinas* vorgestellt, die als Plattform des Widerstands, Humors und der Sozialpolitik in Argentinien zwischen der *década infame* und der *década rebelde* bis zu dem Beginn der *años violentos* gelten.

3.1 Analytischer Rahmen: Konzepte – Verfahren – Abgrenzungen

Gegenstand dieses Kapitels ist der soziopolitische Humor im argentinischen Comic vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Blütezeit des Comics im 20. Jahrhundert. Für dieses Kapitel wurden bewusst repräsentative grafische Darstellungen politischer Ereignisse und aktueller Themen der Zeit ausgewählt, die in den Publikationen als Hauptmotiv karikiert wurden und sich auf relevante Momente der argentinischen Geschichte beziehen. Damit sollen Argumente entwickelt werden, die helfen, den Zusammenarbeit zwischen Presse und

[5] Die kursiv gesetzten Begriffe entlehne ich aus Erll 2017: 147-151.

Comics[6] zu entschlüsseln. Dementsprechend stütze ich mich auf Sekundärliteratur zu Comics und Karikaturanalysen, um ein kritisches Vokabular und eine analytische Grundlage speziell für die Untersuchung von Quinos Werk in Teil II – Kap. 5 zu gewinnen.

Für die Analyse der Karikaturen werde ich auf die Studien von A. Matallana 1999, M. Burkart 2012 / 2014, A. Gandolfo 2013 / 2014 zurückgreifen, die die humoristischen Veröffentlichungen der argentinischen Presse im ausgewählten Zeitraum in Bezug auf das politische Geschehen untersucht haben, sowie auf die Gliederung einer Analysemethode der Karikatur von F. Schneider 1988 und W. Marienfeld 1990. In Anlehnung an die Ausführungen von Mara Burkart (2014) in ihrem Aufsatz „Caricatura política en el cono sur" wird in meiner Untersuchung ein grundlegendes Merkmal der Karikatur berücksichtigt, das mit der Zeit und dem Ort ihrer Entstehung zusammenhängt: Der Karikaturist selbst, der zum Chronisten der Zeit wird. Dabei geht es in erster Linie nicht um die bloße Darstellung einer Sache oder eines Verhaltens, sondern um deren Kommentierung und Kritik. Dazu kommen unterschiedliche Stilmittel zum Einsatz, die dem Betrachter die Sachverhalte eindrucksvoll vor Augen führen. Dieses Merkmal „convierte a la caricatura en algo que es necesario explicar, describir y contextualizar para que adquiera sentido y resalte lo que no surge a la vista"[7] (Burkart 2014: 3f.). Da die Karikatur aber eine Kunst der Umstände ist, verliert sie schnell ihre Gültigkeit, wenn sie aus dem Zusammenhang gerissen wird (vgl. ebd.: 4). Aus diesem Grund wird der historische und soziale Inhalt jeder Abbildung kurz erläutert, um die Lektüre und das Verständnis der entsprechenden Argumente zur Entschlüsselung der Botschaften zu erleichtern. Diese Vorgehensweise wird auch auf die Interpretation von sequentiellen Erzählungen (Comics, *Historietas* usw.) ausgedehnt. D.h. die einzelnen Karikaturen und Bildfolgen werden methodisch analysiert, interpretiert und auf ihre Aussagepotentiale hin untersucht. Die folgende Tabelle strukturiert meine Arbeitsschritte, die der Analyse von Karikatur und sequenzieller Erzählung in Comics und Bildgeschichten dienen. Auf diese Weise skizziere ich die Analyseschritte (Beschreibung, Interpretation, Einordnung und Bewertung), die durch konkrete und gezielte Fragen zu den medialen Rahmenbedingungen (*cadres médiaux*) umrissen werden, und spezifiziere die Knotenpunkte der Untersuchung (Information und Darstellung):

Analyseschritt	Fragestellung	Kernpunkte der Analyse
Beschreibung	**‚mediale *cues*':** • Was wird grafisch gezeigt? • Was wird wörtlich vermittelt? • usw.	**Informationen und Darstellung**: • Personen: Ausdruck der Figuren, visuelle Schilderung von Spannung, Bewegungen, Körperhaltung; • Raum: Gegenstände / Symbole, Lichtverhältnisse; • Bildaufbau: Sprech- bzw. Gedankenblasen; sprachliche Mittel; Linien, Ansichten und Perspektiven usw.

[6] Es handelt sich um Printmedien (gedruckte Comics und Karikaturen) sowie die Presse als Trägermedium.
[7] „verwandelt die Karikatur in etwas, das erklärt, beschrieben und kontextualisiert werden muss, damit es einen Sinn ergibt und das hervorhebt, was nicht sichtbar ist".

Interpretation	**‚medial kodierte Botschaft':** • Welche Botschaft vermittelt der Zeichner? • Gibt es verborgene Mitteilungen? • Was übermittelt die Handlung? • usw.	• Thema, Stoff, Motiv; • Handlungen; Zusammenhänge; • Gesamtaussage der Karikatur usw.
Einordnung und Bewertung	**‚medialer Kontext und Resonanz':** • In welchem belehrenden Zusammenhang steht die Zeichnung? • Von welchen Meinungen grenzt sich der Grafiker ab, und welche unterstützt er? • Wie wirkt sich die Positionierung des Karikaturisten auf den Rezipienten aus? • Welche Argumente unterstützen diese Haltung? • usw.	• Kontexte; • Wirkungsdynamik; • Argumente; • Positionierung usw.

Tab. 3.1: Methodische Arbeitsschritte der Karikatur- und Bildgeschichtsanalyse – Eigene Darstellung

Für die Typologie der politischen Karikatur entnehme ich die Begriffe der Marienfeld-Matrix (1990: 18)[8], die in den entsprechenden Beispielen direkt veranschaulicht werden.

Hinsichtlich der Charakteristika des Comics stütze ich mich auf S. McCloud 2001 und auf Forschungen, die diese Theorie mit unterschiedlichen Schwerpunkten weiterführen (u.a. M. Schüwer 2008, D. Barbieri 2009, J. Dittmar 2011), sowie auf verschiedene Sammelbände (u.a. M. Hein/M. Hüners/M. Michaelsen 2002, S. Ditschke/ K. Kroucheva/ D. Stein 2009, S. Packard et al. 2019). Auf der Grundlage dieser Studien beschränke ich meine Interpretationen auf die Konzepte der grafischen Elemente des Mediums Comic und auf ihrer sequentiellen Struktur in dem Aufbau zu Sequenz, Rhythmus und Zeit. Darüber hinaus beziehe ich mich auf Einzelstudien zu *historietas argentinas* (u.a. von L. Vázquez 2010, L. Fernández 2012, O. Steimberg 1986 / 2001/ 2013, A. Gandolfo 2014 und P. Turnes 2012), da die lokale Perspektive[9] der Autoren aus der *cultura gráfica rioplatense*[10] die Interpretation der Erzählungen aus Texten und Zeichnungen im Kontext nationaler Politik unterstützt. Die Aspekte hybrider Erzählformen im Comic werden auch bei der Analyse in den Kapiteln 5 und 6 angewandt.

Mein Forschungsschwerpunkt liegt darauf, wesentliche Elemente der Erzählstruktur zu identifizieren, um sie später – in Anlehnung an Dittmar 2011: 11 – „in ihre[r] Zusammenwirkung mit den anderen Komponenten des Comics untersuchen zu können". Unter dieser Prämisse ergänze ich die Forschung sowohl unter dem Aspekt der „Rolle der Medien in (kollektiven) Konstruktionsprozessen" und ihren Funktionen nach Erll (2017) als auch unter

[8] Als Kombination von formalen Strukturelementen – wie sie Franz Schneider (1988) entwickelt hat – und inhaltlichen Strukturelementen entwirft Wolfgang Marienfeld eine Matrix, die es ermöglichen soll, „jede Karikatur nach formalen und nach inhaltlichen Strukturmerkmalen" (Marienfeld 1990: 18) einzuordnen.
[9] Hier sind spezifische Orte, historische Ereignisse, Weltanschauungen, Gewohnheiten usw. gemeint.
[10] Grafische Kultur aus dem *Río de la Plata*-Raum.

Storeys (2017) Konzeption von Populärkultur als Kampfplatz[11]. Anhand grafischer Formen werden die sozialen Prinzipien des gesellschaftlichen Lebens (Codes) und die durch mediale Erzählungen angetriebenen Dynamiken erforscht. Angesichts der Tatsache, dass die Wirkung jeder Publikation in der Öffentlichkeit schwer zu messen ist – wie Gandolfo (2013: 1) treffend formuliert hat – werden in diesem Buch die aktivierten Impulse sowohl durch die direkten Botschaften als auch durch die versteckten Informationen, die die Zeichner der Gesellschaft vermitteln, als Diskursresonanz für die Analyse betrachtet.

Nach dieser kurzen Erörterung der theoretischen Grundlagen folgt im nächsten Abschnitt ein historischer Rückblick auf die Entwicklung des ikonografischen Journalismus in Argentinien im 20. Jahrhundert bis Anfang der 1970er Jahre mit Fokus auf politischem Humor.

3.2 *Periodismo iconográfico*[12]: Politischer Humor und Karikatur in der Presse

Argentinien kann auf eine lange Tradition politisch-humoristischer Publikationen zurückblicken, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Beginn der Nationalstaatsbildung und der Integration in die Weltwirtschaft entwickelte und festigte. In ihrer Abhandlung „La Prensa de humor político en Argentina" (2007: 1) erklärt Burkart, dass sich Presse und Journalismus durch die oben genannten historischen Entwicklungen als Industrie etablierten. In diesem Kontext entstanden mächtige Zeitungen wie *La Prensa* (1869) und *La Nación* (1870), aber auch einige satirische Publikationen, die sich der Karikatur bedienten und sowohl ernsthafte als auch humoristische Kommentare zur Politik lieferten. In diesem Szenario des sozialen Wandels wird der Presse folgende Funktion zugeschrieben:

> [L]a prensa satírica-política fue un vehículo de crítica, una manera de expresar un discurso político, en un contexto social en el que nuevos partidos estaban en vías de definición, y donde la escena política era entendida como un escenario central para la comprensión de ese mundo en transición.[13] (Matallana 1999: 40)

Mit Hilfe dieses „vehículo de crítica" wurden in Karikaturen, Witzen, Bildgeschichten und humoristischen Notizen der Zeit sowohl kritische Ereignisse der argentinischen Politik, die sich zwischen Demokratie und Autoritarismus bewegte, als auch deren Auswirkungen auf den Bereich der Soziokultur dargestellt. Entsprechend ist die Entwicklung des grafischen Humors[14] in den Publikationen, wie die Analyse zeigen wird.

---

[11] Es geht um den Widerstand durch Diskursstrategien populärer Autoren, der über die (Träger)Medien als fig. Kampfarena ausgeübt wird.

[12] Ikonografischer Journalismus. Grafikjournalisten arbeiten häufig im Bereich der visuellen Kommunikation. Sie verwenden Grafiken, Illustrationen und Infografiken, um komplexe Themen zu vereinfachen und für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie sind an Fakten und Informationen gebunden und müssen sicherstellen, dass ihre Darstellungen genau und sachlich sind. Für die Analyse wird folgender Definition aus Nünning (2013: 280) gefolgt: „[Zeichen] können […] darauf berechnet sein, den intendierten Ikonizitätsgrad erst im Geist des Betrachters zu evozieren, und zwar durch die Aktivierung von Weltwissen".

[13] „Die satirisch-politische Presse war ein Vehikel der Kritik, eine Ausdrucksform des politischen Diskurses in einem gesellschaftlichen Kontext, in dem sich neue Parteien herausbildeten und die politische Szene als eine zentrale Bühne für das Verständnis dieser Welt im Wandel verstanden wurde".

[14] Folgender Auffassung Almeidas wird gefolgt: „Unter grafischem Humor versteht man jeden humorvollen Ausdruck, der sich in einem Bild manifestiert. Obwohl es sich um eine alte Kunst handelt, nimmt diese Art von

Als Vorbilder für bissige politische Karikaturen galten vor allem der Engländer William Hogarth und der Franzose Charles Philipon. Matallana (1999: 23) bezeichnet Hogarth als „uno de los principales pintores satíricos del siglo XVIII, quien mostró y ridiculizó las miserias y la faceta crítica de la vida cotidiana de su sociedad, y de la ciudad“[15], und Philipon als eine Inspirationsquelle für spätere Humoristen und Zeichner (vgl. ebd.: 22). Von den namhaften humoristischen Publikationen, die in Buenos Aires im betrachteten Zeitraum erschienen sind, wähle ich die folgenden für meine Untersuchung aus: *El Mosquito* und *Don Quijote* für das 19. Jahrhundert, *Caras y Caretas, Fray Mocho* und *PBT* für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie *Cascabel und Rico Tipo* für den Auftakt der Peronismus-Ära (1950) und *Tía Vicenta* für die Zeit ab 1960. Auf viele weitere Publikationen kann hier aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden. Im Folgenden werden die zentralen Charakteristika der Publikationen, eingebettet in den gesellschaftspolitischen Kontext der jeweiligen Zeit, ihre individuellen *medialen Rahmen* und die Resonanz des Diskurses im Rezeptionsprozess anhand bedeutsamer *medialer cues* dargestellt. Im Fokus der Analyse steht der „historische Horizont“ des (Bild-)Textes und dessen „Wirkungspotential, das im Leservorgang aktualisiert wird“ (Nünning 2013: 807).

3.2.1 Satirische Blätter aus dem 19. Jahrhunderts

El Mosquito (1863-1893)

Inspiriert von den Zeitungen *La Caricature* und *Charivari* (1830) von Charles Philipon, wurde *El Mosquito* 1863 von Enrique Meyer gegründet. Insgesamt erschienen 1580 Ausgaben, zunächst nur sonntags, später auch donnerstags und samstags. Meyer – selbst Graphiker und Lithograph – beteiligte sich auch an der Illustration von *El Sancho Saldaña* (José Espronceda, 1870) und *Fausto* (Estanislao del Campo, 1866). Eine weitere wichtige Persönlichkeit, die 1868 der Redaktion beitrat, später die Zeitschrift kaufte und sie bis 1893 leitete, war Enrique (Henri) Stein (siehe Abb. 3.1 H. Stein als *Editor Gerente*).



Abb. 3.1: *El Mosquito* vom 17.04.1870 – Layout (Quelle: Archivo del Congreso de la Nación)

Humor ihre aktuelle Form seit dem Erscheinen der Massenmedien, insbesondere der Presse, an“ (Almeida 2014: 90, Übers. LD).

[15] „einen der wichtigsten satirischen Maler des 18. Jahrhunderts, der das Elend und die kritischen Seiten des Alltags seiner Gesellschaft und der Stadt zeigte und verspottete“. Für Details siehe Matallana 199: 23f.

El Mosquito erregte Aufmerksamkeit durch ihren politischen und realistischen Humor, mit dem sie die Ereignisse kommentierte und dabei die wichtigsten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens entlarvte. Die Karikaturen waren weder fantasievoll noch abstrakt, sondern stellten immer faktische Situationen dar. Die ironische, kritische und ‚stechende Mücke' (*Mosquito*) spiegelte die Politik ihrer Zeit wider, drückte aber auch ihre eigene Position dazu aus (vgl. Burkart 2007: 2). Die Publikation bietet einen einzigartigen Blick auf die Entstehung des modernen argentinischen Nationalstaates, indem sie die Formen des politischen Kampfes und der Allianzen sowie die Definition der Rivalen und der Ziele der Kritik hypostasiert. In diesem Sinne wurde der Humor nicht als untergeordnetes Genre betrachtet, sondern als Instrument zur Disqualifizierung des Erzfeindes, auch wenn die Publikation Teil des ‚entre nos' (unter uns) des oligarchischen Politikus war (vgl. ebd.). Auf diese Weise sicherte sich die Zeitung wirtschaftliche Unterstützung durch ihre Leser. Dennoch garantierte die Zugehörigkeit zum ‚entre nos' keine absolute Unantastbarkeit, wie Matallana (1999: 43) bestätigt: „Evidentemente más allá del contenido […] existía una densa trama de relaciones políticas, favores y pedidos de ambos lados, que sostenían la publicación y le daban a su director y propietario un espacio de cierta influencia"[16]. Dies setzte *El Mosquito* unter Druck. Denn diese Tatsache zeigt zum einen, dass die Publikation bewusst keine offizielle Position einnahm, und zum anderen, dass es innerhalb der herrschenden Elite des Landes wenig Toleranz gegenüber der Meinungsfreiheit gab (vgl. Burkart 2007: 2).[17] Abb. 3.2 illustriert diese ambivalente Haltung: *El Mosquito* zieht selbstsicher an der (Marionetten-)Kordel auf (3.2a) als hätte sie (fig.) alle Fäden in der Hand, jongliert (3.2b) aber gleichzeitig mit Goldmünzen (= Symbol der Korruption) und wichtigen Politikern (Figuren in den Händen des Jongleurs), was auf eine ambivalente Haltung hindeutet. In ihrer Kolumne *Zumbidos y Picaduras* (3.2c, Bild unten) veröffentlicht sie kritische Reportagen, die ihre Position verdeutlichen.

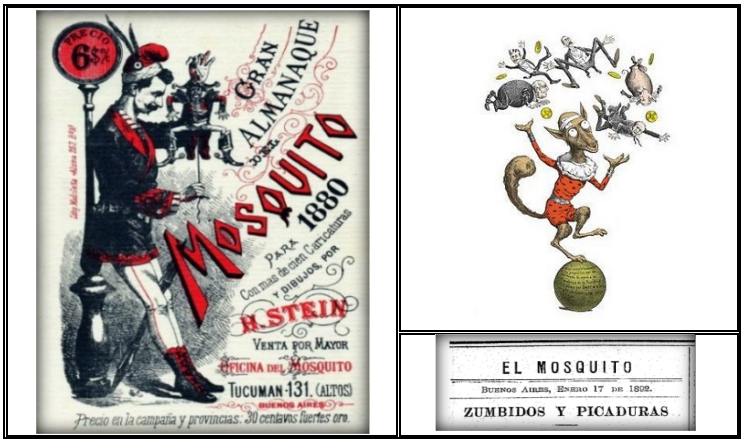


Abb. 3.2: *El Mosquito* a) Gran Almanaque 1880; b) als Seiltänzer c) Zeitungsrubrik (Quelle: Archivo del Congreso de la Nación – Eigene Zusammenstellung)

[16] „Offensichtlich gab es jenseits des Inhalts […] ein dichtes Netz von politischen Beziehungen, Gefälligkeiten und Forderungen von beiden Seiten, das die Veröffentlichung unterstützte und ihrem Chefredakteur und Eigentümer einen gewissen Einflussraum verschaffte". Die Aussage der Autorin wird mit diversen Beispielen exemplifiziert, die diesen Einfluss bestätigen. Siehe dazu Matallana 1999: 43-45.

[17] Einer dieser Fälle betraf den Bürgermeister von Buenos Aires, der sich über Karikaturen von Vizepräsident Pellegrini beschwerte und vor einer möglichen Aussetzung der Veröffentlichung warnte, falls sie in dieser Richtung fortgesetzt würde (vgl. *La Nación*, 20. August 1882 zit. n. Vázquez Lucio 1985: 166f.).

Die Publikation teilte mit der oligarchischen politischen Führung die Verpflichtung, die in den positivistischen Maximen[18] *Civilización y Barbarie*, *Orden y Progreso* oder *Paz y Adminis-tración* zusammengefasst wurde, und verstand letztere (Frieden und Verwaltung) als unvermeidlich zu durchlaufende aufeinander folgende Etappen.

Die Idee des Fortschritts ist ein kulturelles Thema des 19. Jahrhunderts. Die vorherrschende Interpretation verstand Fortschritt als wirtschaftliches Wachstum und Modernisierung, sowie Ordnung als Haltung und Friedensbedingungen, unter denen Fortschritt entstehen sollte. Im Laufe der Zeit neigte Steins Affinität für Präsident Julio A. Roca (1843-1914) dazu, den Einsatz von Ironie und Satire zu verringern. In seinen späteren Jahren zog er es vor, sich kritisch mit der allgemeinen politischen Situation auseinanderzusetzen, anstatt sich auf einzelne Personen zu konzentrieren. Seine neue Rubrik, die *Galería Contemporánea*, die Stein 1875 als Gegenleistung für Gefälligkeiten oder Petitionen einrichtete, zeigte Porträts mächtiger Politiker und Personen aus den einflussreichen Gesellschaftsschichten (vgl. Burkart 2007: 2). Dies wird von Historikern unterschiedlich interpretiert. Während die einen eine gewisse kritische Objektivität dieser Seiten von *El Mosquito* anerkennen, die ihrer Meinung nach zu kommerziellen Überlebenszwecken genutzt wurden, betonen andere die Ungenauigkeit der veröffentlichten Lithografien und ihre Verbindung zu verschiedenen argentinischen Interessen, die die Publikation näher an widersprüchliche innenpolitische Kontexte rücken.[19] Im folgenden Abschnitt werden die Details ihrer *medialen cues* beleuchtet, die ich als *Zumbidos y picaduras del Mosquito* (s. Abb. 3.2c) einordne.

In den ersten fünfzehn Jahren des Bestehens von *El Mosquito* finden sich die mutigsten *picotazos* (Sticheleien) mit ihrer ironischen Kritik und verstärkten die Tendenz der Zeitschrift, Vorschläge für die Führung des Landes zu machen. Die am *roquismo*[20] ausgerichtete Publikation sparte nicht mit Kritik an den Ex-Präsidenten Bartolomé Mitre (1862-1868), Domingo F. Sarmiento (1868-1874) und Nicolás Avellaneda (1874-1880), die u.a. in Betrugsdelikte und *caudillaje* (Monopolherrschaft) verwickelt waren. Stein veröffentlichte seine ersten Zeichnungen in der Nummer 277 (1868). Sein Werk trug wesentlich zur Bedeutung der argentinischen Karikatur bei. Als Porträtist übernahm er die Entwicklung der Karikatur von seinen Vorgängern, indem er z.B. eine Fußnote, persönliche Merkmale, typische Kostüme oder andere erklärende Mittel benutzte, um die karikierte Person eindeutig zu identifizieren. Diese Legenden, die manchmal nur wenige persönliche Details enthalten, erzählen von den Handlungen

[18] Sarmiento untertitelte sein Buch *Facundo* (Quiroga) mit dem Satz, der sein Denken zusammenfasst: *Civilización y Barbarie* (Zivilisation und Barbarei). Seiner Meinung nach sei das große Problem Argentiniens das Dilemma zwischen der *Zivilisation* – die als die Stadt definiert wurde, die mit der europäischen Kultur in Kontakt stand – und der *Barbarei* (*el campo*, *lo rural*, *el atraso*, *el indio y el gaucho*). Der Begriff *Orden y Progreso* stammt aus einer Phrase Auguste Comtes, einem Vertreter der Ideologie und Philosophie des Positivismus: „*Amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but*". Als erster in Lateinamerika verwendete Porfirio Díaz in Mexiko diesen Satz als Motto während seiner Amtszeit (1876-1911). Diesem Modell folgten in Argentinien die drei liberalen Präsidentschaften zw. 1862 und 1880: B. Mitre, D. Sarmiento und N. Avellaneda. Während dieser Periode wurden die Grundlagen für den außergewöhnlichen Ausbau gelegt, der in den 1880er Jahren begann. J. Roca hat dieses Motto in *Paz y Administration* für seine erste Amtszeit (1880-1886) umgeformt. Für weitere Details siehe Link u. Pigna (2015): *Ver la Historia*, E5, „1880-1916 El orden conservador", 0:28-3:29.

[19] Als Beispiel dazu siehe „La cola de la crisis", *El Mosquito*, 3 de enero de 1875 – Año XIII, Nro. 626.

[20] Parteigenossen des Politikers Julio A. Roca, der von 1880 bis1886 und von 1898 bis 1904 Präsident war und für die Konsolidierung des oligarchischen Staates stand. Er war verantwortlich für die ‚Kampagne in der Wüste' – die Enteignung des Landes der Eingeborenen – und hatte während der Präsidentschaft seines Schwagers Juárez Celman (1886-1890) die eigentliche Macht inne.

und Beziehungen zwischen den Figuren und spiegeln die Stoßrichtung der Karikatur wider. So lassen sich dabei Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens erkennen, die theatralisch und mit prägnanten Merkmalen gezeichnet sind. Die folgenden Beispiele in Abb. 3.3 veranschaulichen Steins Zeichenstil.[21]



Abb. 3.3: Karikaturen von H. Stein in *El Mosquito* – (Quelle: Archivo del Congreso de la Nación)

3.3 a-1) Manipulación und a-2) Mercado de esclavos, 17 de enero 1892, Año XXIX - Nro. 1513	
Notiz	a-1): Manipulación política: „– *Dr. Bartolo (Mitre): Hoy no pueden disputar la presidencia sino los pillos; los patriotas harían un sacrificio en aceptarla*“[22] a-2): „*Un mercado de esclavos; – El país:* ¡*Sin defectos*!... *Este es el único que tengo en esas condiciones* / *– La presidencia:* ¡*Joven y sin defectos*!... ¡*Me lo llevo sin regatear*!“[23]
Deutung	Im ersten Bild links (3.3 a-1) werden drei Figuren karikiert: Roca, Mitre und Roque Sáenz Peña. Ziel dieses Gesprächs war, Dr. Roque Sáenz Peña von der Kandidatur für die Präsidentschaftswahlen (1892) abzuraten. Im Hintergrund vollzog sich der Roca-Mitre Pakt (1891). Hier wird die unanständige Haltung zweier Politiker (Roca und Mitre) karikiert. General Julio A. Roca (Mitte) wird durch den 

[21] Bei der Analyse dieser Karikaturen stütze ich mich auf die Recherchen von Dell'Acqua (1960: 68-77).
[22] a-1): „– Dr. Bartolo (Mitre): Heute können nur die Gauner um die Präsidentschaft wetteifern; die Patrioten würden ein Opfer bringen, wenn sie sie annehmen würden“.
[23] a-2): „Sklavenmarkt; – Das Land: Keine Mängel!… Dies ist der Einzige, den ich in diesem Zustand habe. – Die *Presidencia*: Jung und makellos! ... Ich nehme sie an, ohne zu feilschen!“.

	Verzehr des Gerichtes „*Presidencia*“ (Präsidentschaft) mit dem Löffel „*La Nación*“ (der Nation) verspottet, während General Bartolomé Mitre (Links) seine verächtliche Phrase (s. Notiz) sagt, die ihm viele Neckereien einbringen wird, um Roque Sáenz Peña (Partido Modernista) davon abzubringen, seine Kandidatur einzureichen. Es war ein Machtkampf zwischen zwei politischen Parteien. Im zweiten Bild rechts (3.3 a-2) werden die Präsidentenkandidaten auf einem ‚Sklavenmarkt‘ – figurativ und spöttisch gemeint – dargestellt. Zu sehen sind u.a. Bernardo de Irigoyen, Juárez Celman, Mariano Acosta, Bartolomé Mitre und Julio A. Roca (mit dem Akkordeon spielend, der *El Acuerdo* symbolisiert). Der Verhandlungspartner (symbolisch für „*El País*“, der Mann mit dem Bart und Turban) bietet die „*Presidencia*“ (versinnbildlicht durch die Frau) dem einzigen (fig.) ‚Sklaven‘ zum Kauf an, der die geforderten Anforderungen erfüllt: jung und fehlerhaft, nämlich Roque Saenz Peña (vorne rechtsstehend). Hier scheint die Präsidentschaft über einen mutwilligen Kaufvertrag besiegelt zu sein. Jedoch, obwohl Roque Saenz Peña der aussichtsreichste Kandidat ist, der von der „*Presidencia*“ akzeptiert wurde, war diese Karikatur vor dem Rücktritt zugunsten seines Vaters Dr. Luis Saenz Peña (Kandidat der Unión Civica Nacional) publiziert worden. Somit wird diese Präsidentschaft über einen Pakt (*El Acuerdo*) besiegelt. Hier werden die ‚unorthodoxen‘ Wahlmethoden abgebildet und kritisiert. Die dargestellten Szenen können als Typen- und Zustandskarikaturen verstanden werden, in denen aus aktuellem Anlass ein Herrschaftskomplott in satirischer Absicht kritisiert wird. Sie können auch als Panoramakarikaturen betrachtet werden, da sie versuchen, eine über die Tagesaktualität hinausgehende, allgemeine und längerfristige politische Situation sowie Wahlbetrügereien einprägsam darzustellen. Denn *El Acuerdo* beruht auf einer korrupten Manipulation.
Historischer Kontext	Der hier unterschwellige Pakt zwischen Roca, Mitre und dem amtierenden Präsidenten Carlos Pellegrini, der diese Aktion bewirkt, ging als *El Acuerdo* (der Pakt) in die Geschichte ein. Roque Sáenz Peña – der Sohn von Luis Sáenz Peña – erschien damals als junger Hoffnungsträger, bis politische Intrigen seine Kandidatur vereitelten. Der abgesprochene Plan von Roca, Mitre und Pellegrini ging mit der Ernennung von Dr. Luis Sáenz Peña zum Präsidenten auf und die Formel des Abkommens (*El Acuerdo*) triumphierte.[24]
3.3 b-1) Insurrección und b-2) Aparato electoral, 20 de noviembre 1892, Año XXX - Nro. 1557	
Notiz	b-1): „*Cuando el gato se va los ratones tienen baile*“.[25] b-2): „*– Dr. Luis: A Uds. que son las lumbreras del país, le encomiendo la tarea de componer este aparato, tantas veces violentado / – Dr. Bernardo: ¡Yo no me meto en nada que no sea mi candidatura! Cédame Ud. su puesto y yo le abandono la vicepresidencia de esta honorable comisión;* „*Lo que hallará la honorable comisión en el aparato a componer*“.[26]

[24] Für historische Details der Vereinbarungen zwischen den verschiedenen Parteien siehe Paula Alonso (2000: 212-224): „Gobierno y oposición durante la crisis de 1890“; Pigna (o. J.): „Las revoluciones radicales“.

[25] „Wenn die Katze geht, tanzen die Mäuse“.

[26] „– Dr. Luis: Ich vertraue Ihnen, den Koryphäen des Landes, die Aufgabe an, diesen Apparat zusammenzustellen, der so oft verletzt wird /– Dr. Bernardo: Ich kümmere mich nur um meine Kandidatur! Geben Sie mir Ihre Position und ich gebe die Vizepräsidentschaft dieser ehrenwerten Kommission ab“; Fußzeile der detaillierten Urne Inhalt: „Was die ehrenwerte Kommission in dem zu komponierenden Regierungsapparat finden wird“.

Deutung	Die erste Karikatur (3.3 b-1) zeigt auf der linken Seite Roca, graue Eminenz und eifersüchtiger Hüter der Regierung, der sich mit einem Siegeskranz und Geschäftspapieren von dem Gebäude entfernt, an dessen Fassade die Aufschrift *Gobierno Nacional* (Nationalregierung) zu lesen ist; durch das Fenster sieht man den lesenden L. Sáenz Peña (Präsident). Die andere Figur, Leandro N. Alem, ist in drohender Haltung mit einem Streichholz in der Hand dargestellt, Symbol des aufständischen Radikalismus. Auf der Schwelle des Gebäudes liegt eine Bombe, auf der ein Wort zu lesen ist: *Insurrección* (Aufstand). Hier werden politische Rivalitäten und aufkommende Unruhen parodiert, die durch Korruption in der Wahlpraxis ausgelöst wurden. Die Karikatur kann als Ereigniskarikatur bezeichnet werden, da ein bestimmtes Ereignis im Mittelpunkt steht.  Die zweite Karikatur (3.3 b-2) zeigt von links nach rechts: Manuel Quintana, Luis Saenz Peña, Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen, Juan Balestra, Estanislao Ceballos und andere. Präsident Luis Saenz Peña versucht, Ordnung in die Wahlpraxis zu bringen („*Urna electoral*“ steht auf den Wahlurnen), obwohl er selbst beschuldigt wird, durch Betrug an die Macht gekommen zu sein. Daher die Verweigerungsgeste einiger Abgeordneter. In der Urne (im Bild unten) befinden sich symbolisch: ein Akkordeon (steht für das Abkommen (*El Acuerdo*) von Roca Mitre), kaputte Bänke voller Nägel (Wirtschaftskrise, Bankrott), ein Fuchsschwanz (symbolisiert Roca), die *Cartera del Banco Nacional* (Aktentasche der Nationalbank) voller Dokumente (Schulden), Wahlpapiere, eine Flasche Gin (Feiern), ein Facón (traditionelles Messer der Gauchos) und ein Revolver (Betrug). Sie alle stehen für Regelverstöße und Willkür, zwei Merkmale, die bei den damaligen Wahlen häufig vorkamen. Korruption wird hier sowohl bei Wahlen als auch bei Regierungsmaßnahmen und -methoden kritisiert. Die Darstellung kann als Zustandskarikatur eingeordnet werden, da eine bestehende chaotische Gesellschafts- und Herrschaftsform humoristisch angeprangert wird. 
Historischer Kontext	Der Radikalismus, eine politische Bewegung, die den Wahlbetrug von L. Sáenz Peña 1892 anprangerte, diskutierte erneut die Möglichkeit einer Revolution. Eine solche brach bereits 1890 unter der Führung des politischen Aktivisten Alem aus und wurde als „*Revolución del 90*“ bezeichnet. Die Karikatur bezieht sich auf die kurzfristige Entfernung Rocas aus dem Regierungsgebäude, die Alem den Aufstand erleichterte. Präsident L. Sáenz Peña versuchte erfolglos, Ordnung in die Wahlpraxis zu bringen. Er delegierte die Aufgabe an die *Honorable Comisión* (Reformer des Wahlgesetzes). Diese Idee wurde von Bernardo de Irigoyen nicht akzeptiert, der ihn in bissiger Weise fragte, ob er ihm den Platz des Präsidenten überlassen würde. Die Historikerin Mirta Zaida Lobato (2000: 199) berichtet: „Una visión generalizada de la época señala que hacia fines de siglo el acto electoral era algo meramente formal. Los acuerdos entre los notables tomaban las decisiones y los votantes se asemejaban a comparsas que apoyaban esas decisiones”[27]. Zur Führung von Alem schreibt Alonso (2000: 224f.): „La pasión política de Alem le imprimió a su conducción un aura moral y a su partido una misión: la restauración de la república“[28].

El Mosquito konzentrierte ihre Kritik auf zwei Aspekte des politischen Systems: die politische Lage (Situationen) und die Charaktere der Politik (Akteure). Deshalb behandelte sie in ihrer

[27] „Eine allgemeine Betrachtung der Zeit zeigt, dass der Wahlakt gegen Ende des Jahrhunderts rein formaler Natur war. Die Vereinbarungen zwischen den Persönlichkeiten, die die Entscheidungen trafen, und den Wählern glichen den Gruppen, die diese Entscheidungen unterstützten“.

[28] „Alems politische Leidenschaft verlieh seiner Führung eine moralische Aura und seiner Partei eine Mission: die Wiederherstellung der Republik“. Für historische Details siehe Alonso 2000: 222-227; 232-238.

humorvollen Kritik an der politischen Lage brisante Themen wie die Aufrechterhaltung der Ordnung und politische Kämpfe. Sie kommentierte nicht nur das politische Geschehen, sondern beteiligte sich laut Matallana (1999: 45) auch am politischen Prozess und veröffentlichte Empfehlungen zu politischen Maßnahmen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *El Mosquito* soziale Funktionen übernommen hat, die ich im Folgenden anhand der Erkenntnisse von Matallana 1999: 54 und Erll 2017: 149 pointiert darstelle.

Die Zeitung

- war ironisch, kritisch und scharf in ihrem Aussagen (*picotones* als mediale *cues*)
- spiegelte die Politik einer Ära wider, indem sie die politische Landschaft Argentiniens abbildete (*Speichermedium*)
- etablierte Verbündete und Ziele ihrer Kritik (*cadres médiaux*)
- definierte eine Agenda für politische Fragen und illustrierte sie mit Cartoons und Texten (*grafisch-semiotischer Code / Kommunikationsmedium*)
- hatte eine bedeutende Präsenz unter den Publikationen ihrer Zeit (*Zirkulationsmedium*)
- hinterließ auch bei bestimmten politischen Akteuren ihre Spuren (*picotón*)
- benutzte Humor als Instrument, um über die politische Realität zu sprechen (*Text als ein Wirkungspotential*)[29], sie zu kritisieren und letztendlich über die politische Elite zu spotten (*mediale cues*)

Im Kontext der Entstehung einer spezifischen Zeitungsart im Rahmen des kulturellen und politischen Wandels markierte *El Mosquito* einen bedeutenden ersten Meilenstein des politischen Humors durch die Beobachtung und kritische Anprangerung historischer Fakten.

Don Quijote (1884-1903)[30]

Don Quijote erschien wöchentlich vom 10. August 1884 bis 1903 in Buenos Aires. Der Herausgeber war Eduardo Sojo (Pseudonym *Demócrito*), ein Spanier mit festen republikanischen Überzeugungen. Für das Werk arbeiteten bekannte Karikaturisten der damaligen Zeit, darunter José María Cao (*Demócrito II*), Manuel Mayol (*Heráclito*), Carlos Palma, Manuel Tellechea, Ramón Bergada, Sancho Panza, Damblau und Dulcinea. Zu den bedeutendsten Autoren zählten José Sixto Alvarez (*Fray Mocho*) und Manuel García. *Don Quijote* wurde als *revista bufo-política* angekündigt. Ihr starkes Motto lautete (s. Abb. 3.4) „Este periódico se compra pero no se vende“[31] und symbolisierte seine Unbestechlichkeit. Sojo war einer der Hauptzeichner der Zeitschrift von der ersten bis zur letzten Ausgabe (insgesamt 949 bis zum 20. Februar 1903). Er beteiligte sich auch an ihrer beachtlichen Ergänzung *Don Quijote Moderno*, die vom 2. April 1903 bis Ende 1905 veröffentlicht wurde.

[29] Hier liegt Wolfgang Isers Konzept aus *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976) zugrunde. Mit dieser interaktiven Dynamik des Lesevorgangs befasst sich die Rezeptionsästhetik (vgl. Nünning 2013: 650ff.).
[30] Die historischen Angaben folgen im Wesentlichen den Recherchen Ávilas 2014 und Matallanas 1999: 55-80.
[31] „Diese Zeitung wird gekauft, aber sie verkauft sich nicht“.



Abb. 3.4: Logotypo des *Don Quijote*

In ihren Inhalten fand der humoristisch-karikaturistische Diskurs seine Vollendung, indem er die politische Krise ihrer Zeit aufdeckte und effektiv mit visuellen Mitteln arbeitete. Ávila (2014: 214) sagt hierzu: „Pocas manifestaciones gráficas volverán a hacer un ejercicio de denuncia tan descarnada desde entonces, y la caricatura difícilmente volverá a ser tan militante“[32]. Diese Arbeitsweise wird von der Zeitung *La Nación* (Edición Especial 1916 – Buenos Aires) bestätigt: „Fue la yunta más brava que actuaba en el periodismo gráfico. Son famosas las sátiras sangrientas que brotaban de sus lápices acerados, los versos terriblemente irónicos y los artículos que salían de sus no menos aguzadas plumas“[33]. Die folgenden Beispiele sollen diese Behauptungen im Hinblick auf den medialen Rahmen (und *cues*) und die Resonanz auf solche spezifischen medialen Inszenierungen der Zeitung untermauern.

Die Hauptkarikaturisten Cao und Sojo, beide spanische Republikaner, nehmen in ihren Karikaturen eine provokante Position ein, indem sie Politiker verleumden und lächerlich machen. Als Konsequenz wurde *Don Quijote* mehrfach zensiert und seine Illustratoren als „aggressive Beobachter“ dieser Zeit behandelt. Die Beweise dafür liefern u.a. folgende Maßnahmen: die von Juárez Celman befohlene Konfiszierung von lithografischen Platten (1889)[34]; das von Innenminister Manuel Quintana verhängte Publikationsverbot (1893); der vom Abgeordneten Lucio V. Mansilla[35] initiierte Verleumdungsprozess gegen Sojo mit der Forderung

[32] „Wenige grafische Darlegungen werden jemals wieder so stark anklagend sein, und die Karikatur wird kaum wieder so militant sein“.

[33] „war das mutigste Team, das im grafischen Journalismus tätig war. Berühmt sind die blutigen Satiren, die aus ihren stählernen Stiften flossen, die furchtbar schrecklich ironischen Verse und Artikel, die aus ihren nicht weniger scharfen Federn kamen“.

[34] Als Reaktion intensivierte *Don Quijote* seine Kritik, indem auf der Titelseite Briefe an Juárez Celman veröffentlicht wurden, deren Inhalt sich ausdrücklich auf die beschlagnahmten lithografischen Platten bezog. Dies war seine Strategie, um auf diesen Akt der Zensur aufmerksam zu machen. Im August desselben Jahres entschied die Justiz zugunsten von *Don Quijote*. Die Regierung wurde gezwungen, die lithografischen Platten zurückzugeben (vgl. Matallana 1999: 74-76; Almeida 2014: 198f.).

[35] Mansillas Angriff auf Sojo war wesentlich von Fremdenfeindlichkeit geprägt. Der Abgeordnete nannte den Zeichner „un galleguito, una especie, como diría Sarmiento, de piojo fétido, capaz de envenenar, no con la mordedura, con el simple contacto de sus patas! […] El que pretende enlodarnos es un galleguito infame, que paga de esta manera la hospitalidad que recibe“. („einen *galleguito*, eine Art, wie Sarmiento sagen würde, stinkende Laus, die in der Lage ist, jemanden zu vergiften, nicht durch einen Stich, sondern durch die bloße Berührung ihrer Beine! […] Der uns beschmutzen will, ist ein boshafter *galleguito,* der auf diese Weise die Gastfreundschaft, die er erhält, bezahlt“.) (Intervention von L. Mansilla, Sesión 5. de septiembre de 1887. Diario de Sesiones de la Cámara Nacional de Diputados 1887 zit. n. Matallana 1999: 73). Durch einen *Habeas Corpus* konnte Sojo dieser Strafe entgehen.

nach einer Gefängnisstrafe (1887); die ständigen Probleme mit der Polizei etc.[36] Dennoch machte *Don Quijote* während seiner gesamten Existenz keine Zugeständnisse. Auf jedes Verbot und jede Verfolgung reagierte die Zeitung mit noch größerer Härte und prangerte regelmäßig die Machenschaften der Regierung an.[37] Sie enthüllte regelmäßig die Aktionen der Regierung.

Nach der Gründung von *Don Quijote* kam es zu einer offiziellen Überwachung. Sojo wurde monatelang sowohl zu Hause als auch bei der Arbeit von der Polizei überwacht, da er in seinen Zeichnungen den gleichen bissigen und satirischen Humor wie in seinem Heimatland Spanien verwendete. Die verschiedenen Vorfälle von Zensur und Verfolgung steigerten den Bekanntheitsgrad des Zeichners in der Öffentlichkeit. Dazu Matallana (1999: 57): „[el dibujante fue] adquiriendo un relieve extraordinario que la fantasía popular se encargó de aumentar […]. Tenía un ingenio y un endiablado espíritu para buscar apodos a los políticos y dar con unos que se popularizaban enseguida“[38]. Cao galt als brillanter und einfühlsamer Grafiker und als korrekter Schreiber, dessen „cuartetas y redondillas que con frecuencia pone al pie de sus dibujos son un breve compendio con el que describe una clase de vida, o un hecho de excepcional importancia […][;] en sus obras jamás aparece adulación, trate de quien se trate y de lo que se trate“[39] (*La Nación*, 1916 zit. n. ebd.: 58). Die Resonanz sowohl in der nationalen Presse als in der Bevölkerung belegen diese Auffassung:

> Cao era el „psicólogo“ que suavemente, sin violencia, con el lápiz y la pluma muestra el lado ridículo, „el lado cómico, y a veces, el lado dramático de los hombres, de los pueblos y de las cosas [presenta]. Algunos de sus dibujos han producido una enorme sensación de clarividencia por la audacia de la exposición y por la huella profunda, imborrable que han dejado en ese arte difícil, en el cual es maestro insuperable.[40]
>
> (Matallana 1999: 58, Hervorhebung i. O.)

Der nächste Abschnitt analysiert die speziellen Kennzeichen beider Karikaturisten, die den *humor quijotesco* – „actuando como ariete o estilete“ (Dell'Acqua 1960: 8) –, darstellen.

Die zu analysierenden medialen Erinnerungen an (fig.) *Las andanzas del hidalgo caballero*[41] Don Quijote, wurden durch die in den Karikaturen abgedeckten Stoffe festgehalten und in das Langzeitgedächtnis („Erinnerungsvermögen“ nach Erll 2017) der Leser eingeführt. Ihre erfolgreiche Taktik war die Verwendung von Spitznamen (vor allem Tiernamen) für die wichtigsten Politiker, die – als Allegorie verwendet – eine konnotierte Bedeutung der dargestellten

---

[36] Für detaillierte Informationen s. Matallana (1999: 71-80): „La censura desde la descripción de *Don Quijote*“.
[37] Beispiel für Widerstand im Sinne von Storey 2017: 31.
[38] „[der Zeichner] erlangte eine außerordentliche Prominenz, die die Fantasie des Volkes steigerte […]. Er hatte eine Genialität und einen teuflischen Geist, Spitznamen für Politiker zu finden und solche zu nehmen, die sofort populär wurden“.
[39] „Kommentare, die er seinen Zeichnungen häufig hinzufügte, ein kurzes Kompendium sind, mit dem er eine Art von Leben oder eine Tatsache von außergewöhnlicher Bedeutung beschreibt […][;] in seinen Werken taucht nie Schmeichelei auf egal, um wen oder was es geht“. Bezüglich Caos Loyalität siehe *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo II, Santiago, Silverio Cañada Editor, 1974: 912 zit. n. Matallana 1999: 58.
[40] „Cao war der ‚Psychologe‘, der mit Bleistift und Feder sanft und gewaltlos die komischen und manchmal dramatischen Seiten von Menschen, Völkern und Dingen aufzeigte. Einige seiner Zeichnungen haben durch ihre Kühnheit und die tiefen, unauslöschlichen Spuren, die sie in dieser schwierigen Kunst hinterlassen haben, in der er ein unübertroffener Meister ist, eine enorme Hellsichtigkeit hervorgerufen“.
[41] Hier werden *las andanzas del hidalgo caballero Don Quijote de la Mancha* als Sinnbild abgerufen.

Person implizierten und visuell sofort zugänglich waren. Einige Beispiele dieser *Fauna*, die als Speicher für Inhalte des kollektiven Gedächtnisses (nach Erll) fungieren, sind[42]:

- *El Pavo oder Merlín*, Präsident Luis Sáenz Peña
- *El Zorro*[43], Julio A. Roca, gezeichnet mit haarigem Körper und einem Schwanz
- *El Burrito Cordobés* oder *Celemín*, Miguel Juárez Celman (Rocas Schwager)
- *El Mono*, Minister Miguel Ángel Cárcano
- *El Buho* oder *Uri-Buho* oder *Cangrejo*, Präsident José Evaristo Uriburu
- *Pelelegringo*, Präsident Carlos Pellegrini, charakterisiert als eine Giraffe
- *Cabo de Vela*, Oberst Alberto Capdevilla, usw.

Alle diese Charakterisierungen wurden durch Masken dargestellt, entweder mit tierischer Physiognomie oder durch andere Formen der Täuschung wie Visiere, bizarre Brillen, Schnurrbärte, Frisuren, Kleidung etc. Darüber hinaus wurde das Groteske „als assoziatives oder rationales Spiel mit den Gesetzen […] der Verschränkung von Handlungssträngen, der Mimik und Gestik" (Nünning 2013: 285) kombiniert, wie in Abb. 3.5 exemplarisch dargestellt wird:

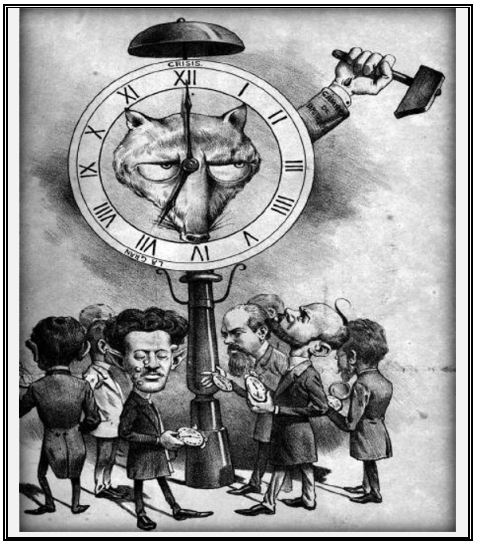


Abb. 3.5: „La Hora Oficial" – (Quelle: *Don Quijote*, 11 de noviembre de 1894)

3.5) La Hora Oficial, 11 de noviembre de 1894 (*Quelle: Dell'Acqua 1960: 66-67*)	
Notiz	Auf der großen Uhr (Mitte) ist auf dem äußeren Rand des Zifferblattes „*La Gran Crisis*" (die große Krise) und auf dem Ärmel des Armes mit dem Hammer „*Cambio de Diputados*" (Abgeordneten-Austausch) zu lesen.
Deutung	In der Karikatur wird der Fuchs (Roca), der die Zeit verkündet und von seinen politischen Anhängern umgeben ist, mit grotesken Zügen lächerlich dargestellt. Deutlich zu erkennen sind: die bizarren Proportionen der Figuren (Kopf, Rumpf, Beine) mit ausdrucksstarken Details der Gesichter und Haare, insbesondere der *Zorro*-Blick

[42] In der Reihenfolge: Pfau, Fuchs, Esel, Affe, Uhu, Giraffe, Unteroffizier mit Kerze (Nachtwache).
[43] Über Rocas Kindheit ist wenig bekannt. Es scheint, dass er ein freches und schelmisches Kind war, das in der Lage war, ernsthaftes Unheil zu treiben und sich nicht schuldig zu bekennen. Möglicherweise hatte er seitdem den Spitznamen *zorrito* (kleiner Fuchs), beschreibt Pigna. Als Politiker wurde Roca mit Pfiffigkeit, Manipulation und Machiavellismus assoziiert (vgl. Gandolfo 2013: 5).

	(Mimik, Augenspiel). Ein konzertiertes (groteskes) Theaterszenario, in dem der Regisseur (Roca) den Takt angibt und jeder seine eigene Uhr kontrolliert. Diese Grafik kann als Sachkarikatur verstanden werden, da sie auf einen Sachverhalt (Rocas Autoritarismus) verweist, der einer allgemeinen Kritik unterzogen wird.
Historischer Kontext	Während seiner Präsidentschaft (1880-1886) festigte General Julio A. Roca das Wirtschaftsmodell der Agrarexporte und das konservative politische Modell, das auf Wahlbetrug und dem Ausschluss der Bevölkerungsmehrheit vom politischen Leben beruhte. Die englischen Investitionen in Banken, Kühlhäuser und Eisenbahnen nahmen mit Billigung der Regierung erheblich zu. Entsprechend stiegen die argentinischen Auslandsschulden. Im Jahr 1890 kam es zu einer schweren Finanzkrise, in deren Verlauf sich verschiedene Oppositionsgruppen gegen das herrschende Regime formierten. Auf der politischen Bühne polemisierte die Unión Cívica Radical (kurz UCR) für ordnungsgemäße Wahlen und gegen Korruption, während auf der sozialen Bühne die Arbeiterbewegung, die sozialistischen und anarchistischen Gewerkschaften für die Würde der Arbeiter kämpften.[44]

Für den Rezipienten war es möglich, durch „Intertextualitätshinweise" – so Hausendorf / Kesselheim 2008: 30 –,[45] Bezüge zu anderweitig Gelesenem, Gehörtem oder Rezipiertem – einschließlich der Illustrationen – herzustellen. Die Bilder und Texte suggerierten auf einer Metaebene[46] nicht nur eine situative Kommunikation, sondern lieferten auch Denkanstöße für den Leser, wie die folgenden Beispiele in Abb. 3.6 zeigen.



Abb. 3.6: a) und b) *Don Quijote* 1893 - Karikaturen von Demócrito und Demócrito II

3.6a) Recurso político, 1893 – Zeichner: Demócrito II (*Quelle: Dell'Acqua 1960: 78-79*)	
Notiz	„*Aristóbulo del Valle fracasa en su intento de construir un gabinete salvador del gobierno de Luis Sáenz Pena*".[47]
Deutung	Dargestellt ist die Wut vom Rechtsanwalt L. Alem, dem Vorsitzenden der UCR, der die Verfassung, die Geschichte und das Recht (symbolisiert durch den Bücherstapel) verteidigt, die zur Flucht von Aristóbulo del Valle (links) führte. Bemerkenswert an der Karikatur sind: Alems ausgestreckter rechter Arm, der in eine überdimensionale Faust mündet (Übertreibung, Symbol der Verachtung) und Del Valles groteske

[44] Für historische Details siehe Pigna (o. J.): „Las revoluciones radicales". Zum Kampf der Gewerkschaftsorganisationen angesichts des sozialen Wandels siehe J. Suriano (2000: 307-310): „El anarquismo en los sindicatos".
[45] Die Autoren erläutern deren Nutzung wie folgt: „[Sie] signalisieren [uns], welches die Texte und die Textwelten sind, die für die Lektüre der fraglichen Erscheinungsformen von besonderer Bedeutung sind. [Sie] setzen Abgrenzungshinweise voraus, durch die in der Welt der Texte klare Grenzen zwischen Texten gezogen werden können".
[46] Hier wird der Begriff der Metakommunikation von Nünning 2013: 515 verwendet.
[47] „Aristóbulo del Valle scheitert bei seinem Versuch, ein Kabinett zur Rettung der Regierung von Luis Sáenz Peña zu bilden".

	Verkleidung (Mann/Frau, zwei Körper in einem, Symbol des Chaos). Er wird als alte (Kopftuch), wehrlose Schwangere (Frau) mit Bart (Mann) dargestellt, die vor Entsetzen flieht (starrer Blick, Haltung der Hände). Als Symbol des Peinlichen und der verwirrenden Situation (*embarazante*) wird diese Figur im doppelten Sinne als schwanger (*embarazada*) dargestellt. Das Wortspiel mit dem *embarazo* dient hier als treffender Gag, um den männlichen Gegner in diesem Kontext lächerlich zu machen. Dies kann als übertriebene individuelle Karikatur eingeordnet werden, die ein bestimmtes punktuelles Ereignis zwischen zwei bekannten Politikern ironisiert.
Historischer Kontext	Als seine Regierung in eine Sackgasse geriet, rief Präsident Sáenz Peña die drei Männer an, die ihn an die Macht gebracht hatten (siehe *El Acuerdo*), nämlich Roca, Mitre und Pellegrini, um seinen Rücktritt zu erklären. Pellegrini schlug vor, Aristóbulo del Valle anzurufen, um mit ihm zusammenzuarbeiten. Es wird vermutet, dass dieser Schritt die konfliktreiche politische Situation verschärfte, da die Drohung vom radikalen Teil der Partei ausging, der die versöhnliche Nominierung von Del Valle akzeptieren sollte. Del Valle nahm das Kriegsministerium an. Damit war die Beteiligung der Radikalen an der Regierung gesichert. Sein Versuch scheiterte jedoch, da die Radikalen nicht bereit waren, mit Leandro N. Alem an der Spitze zusammenzuarbeiten. Luis Sáenz Peña (*Pavo*) trat schließlich am 22. Januar 1895 endgültig von seinem Amt zurück, das sein Vizepräsident Uriburu (*Buho*) bis zum Ende der Legislaturperiode 1898 übernahm.[48]
***3.6b) Reclamos populares, Don Quijote 1893* (*Quelle: Dell'Acqua 1960: 80-81*)**	
Notiz	„*No hay más sordo que el que no quiere oír*".[49]
Deutung	Das satirische Oppositionsblatt spiegelt damit die politische Situation des Landes im Jahr 1893 wider. Im Bild sind zu sehen: v.l.n.r. Pellegrini, Präsident Sáenz Peña, General Mitre, Roca und *La Patria* (als Figur der Republik). Im Inneren wird ein Schwerkranker – der bedrängte Präsident L. Sáenz Peña (*Pavo*) – von seinen Unterstützern Pellegrini und Mitre behandelt. Mitre hält eine riesige Spritze, neben ihm stehen Flaschen mit Medikamenten. Roca (*Fuchs*) trägt eine Rolle mit Intrigen (*Intrigas*) unter dem Arm, der skrupellos den Forderungen des Vaterlandes (*La Patria*) ignoriert, das an die Tür klopft. In den Archiven häufen sich die Begründungen: *sumarios, negocios bancarios, tierras, ascensos* (Ermittlungen, Bankgeschäfte, Grundstücke, Transporte). Diese Karikatur der Republik – *La Patria* mit der Fackel – missbilligt das Beharren der Regierungskreise, die Forderungen zu ignorieren, und klopft mit einem wütenden Ausdruck der Empörung herausfordernd an die Tür der Regierung, um die Politiker aufzufordern, den dringenden Forderungen des Volkes Gehör zu schenken, ohne jedoch eine Antwort zu erhalten. Einige der Eigenschaften, die in der Mensch-Tier-Analogie impliziert sind, werden hier sichtbar: schlau (Zorro, Fuchs), dumm (Pavo).[50] Diese Karikatur zeigt die Sturheit der Regierung gegenüber dem Aufschrei der Bevölkerung. Damit wird die Abkoppelung der Regierung von den Problemen, die die Gesellschaft betreffen, dargestellt.
Historischer Kontext	Die Regierung Del Valle scheiterte (siehe 7a). Die Situation spitzte sich zu, bis es im Juli 1893 in der Provinz Buenos Aires zu einem bewaffneten Volksaufstand kam (*Revolución Radical*, von der UCR), der von Hipólito Yrigoyen (Alems Neffe) angeführt wurde. Die Bewegung wurde niedergeschlagen, aber das Unbehagen blieb, da die Regierung die Forderungen der Bevölkerung ignorierte.[51]

[48] Zu historischen Details u.a. mit Illustrationen von *El Mosquito* siehe Lobato (2000: 189-196): „El partido gobernante: Un orden con turbulencias"; Alonso (2000: 212-238): „Gobierno y oposición durante la crisis de 1890".

[49] „Es gibt keinen besseren Gehörlosen als den, der nicht hören will".

[50] Hier wird mit einer Doppelbedeutung des Wortes gespielt. Denn während dieses Tier [Fuchs] für Stolz steht, bezeichnet das Adjektiv *pavo* im Spanischen eine unintelligente Person.

[51] Zu lesen in Pigna (o. J.): „Las revoluciones radicales" sowie "Alem y la Revolución del Parque".

Die folgende Aussage von Ramón Columba aus *La Nación* – Edición especial 1916 beschreibt die Wirkungsdynamik der Publikation:

> En aquella época crítica para la economía del país, los hombres del gobierno cargaron con el San Benito[52] que le imponía el lápiz mordaz de Don Quijote. Vino la revolución (del 90) y cayeron algunos de ellos sin tener, después, ocasión de rehabilitarse, por lo cual quedaron para siempre marcados como ladrones públicos.[53]
>
> (Columba: „Qué es la caricatura" zit. n. Dell'Acqua 1960: 21)

Die radikalen Kämpfe (s. Abb. 3.7), die in den Revolutionen von 1890, 1893 und 1905 ihren Ausdruck fanden, sowie die zunehmenden sozialen Unruhen, die sich in zahllosen Streiks äußerten, veranlassten Teile der herrschenden Elite, eine Wahlreform voranzutreiben, um die soziale Lage zu beruhigen und die politische Auseinandersetzung auf die Straße zu verlagern. Erst 1912 setzte Präsident Roque Sáenz Peña das nach ihm benannte Gesetz durch, das geheime und obligatorische Wahlen vorsah. Alem erlebte diesen Triumph der Demokratie nicht mehr, aber sein Neffe H. Yrigoyen sollte als erster demokratisch gewählter Präsident Argentiniens (1916) davon profitieren.





Abb. 3.7: a) Junta revolucionaria del '90 – Leandro N. Alem (1842-1896) in der Mitte (Quelle: Archivo de la Nación Argentina – AR-AGN-AGAS01-rg-1256-88141)

b) „La revolución del Parque 1890" (Quelle: *El Historiador,* Pigna o.J.)

Die letzten Tage des Jahres 1889 erwiesen sich für beide Publikationen als gefährlich. *El Mosquito* zum Beispiel, der bis dahin Karikaturen ohne jegliche Militanz veröffentlicht hatte, wurde zusammen mit *Don Quijote* beauftragt, die nationalen Behörden von Juárez Celman zu zerstören. Zur Fauna, die von *Don Quijote* geschaffen wurde, gesellte sich die Figur *El Mono*, die den kurz zuvor ernannten Postminister Ramón J. Cárcano karikierte. Die erste Amtshandlung des damals 21-jährigen Beamten war die Vereinheitlichung der Uniformen der Postboten, was von den Karikaturisten der damaligen Zeit als Witz aufgegriffen wurde. Der Vergleich der beiden Publikationen im Kontext der argentinischen soziopolitischen Ereignisse am Ende des 19. Jahrhunderts bestätigt die Aussagen Matallanas (1999: 58), die nicht

[52] Das Sprichwort „Cargar o colgar a uno el San Benito" beschreibt den Akt, jemandem eine Schuld zuzuschieben, die nicht die seine ist.

[53] „In dieser für die Wirtschaft des Landes kritischen Zeit wurden die Männer der Regierung mit dem San Benito belastet, den *Don Quijote* ihnen mit spitzem Bleistift auferlegte. Die Revolution (von 1890) kam und einige von ihnen fielen, ohne die Möglichkeit zu haben, sich später zu rehabilitieren, so dass sie für immer als öffentliche Diebe gebrandmarkt waren".

nur die differenzierten Methoden, sondern auch die Charakterisierung der interaktiven Dynamik zwischen Regierungsmacht und Medien auf den Punkt bringen:

> - Enrique Stein wusste für *EL Mosquito* die Beziehungen zur Macht zu pflegen und konnte sich – dank seiner Freundschaft zu Politikern – sicher fühlen.
> - Sojo von *Don Quijote* sah sich bei dem Versuch, sein Motto „*se compra, pero no se vende*" bis zur letzten Konsequenz durchzusetzen, nicht nur mit der politischen Macht konfrontiert, sondern auch mit verschiedenen Akteuren der lokalen Parteien.
> - In den Jahren 1886-1893 waren sie die wichtigsten humoristisch-satirischen Zeitungen und konkurrierten nicht nur in Bezug auf die Reichweite beim Publikum, sondern auch in ideologischer Hinsicht.
>
> (vgl. Matallana 1999: 58)

Der folgende Abschnitt gibt einen kurzen Überblick über die Publikationen zum politischen Humor, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen sind. Er beschreibt ihre Besonderheiten, die sich punktuell mit heiklen soziopolitischen Ereignissen kritisch auseinandersetzen und diese offen kommentieren. Wir beginnen mit *Caras y Caretas*, einer Publikation, die nach Abschluss ihrer ersten Phase mehrere Neuauflagen erlebte. Dies entspricht der Aussage der Journalisten: die Zeitschrift „hizo historia"[54] (*Caras y Caretas*, Februar 2019). Aus diesem Grund wird die Analyse hier durch einige aktuelle Details ergänzt.

3.2.2 Die Jahrhundertwende: *Caras y Caretas* (1898-1939 / 2005-Heute) [55]

Die am 20. Juli 1890 in Uruguay (1890-1897) gegründete Zeitschrift zeichnete sich durch politische Satire, Humor und Aktualität aus, verbunden mit einer sorgfältigen grafischen Gestaltung, in der Karikaturen und Fotografien üblich waren. Ihr Chefredakteur Eustaquio Pellicier war ein humorvoller Dichter. Im Alter von 15 Jahren begann er in seiner Heimatstadt Burgos zu schreiben, setzte seine Karriere in Madrid fort und arbeitete nach seiner Emigration nach Uruguay bei *La Pellicelina* und *Caras y Caretas*, die beide in Montevideo erschienen. 1898 folgte Pellicier einer Einladung des Journalisten Bartolomé Mitre y Vedia, Sohn des ehemaligen Präsidenten Mitre (1862-1868) und Gründer der Zeitung *La Nación*, nach Buenos Aires. Gemeinsam gründeten sie die argentinische Ausgabe der Wochenzeitschrift *Caras y Caretas*. Die spanische Ablehnung der Unabhängigkeit Kubas führte jedoch dazu, dass Spanier in den lateinamerikanischen Ländern gemieden wurden. So übergab Pellicier die Leitung an José Sixto Álvarez (Pseudonym *Fray Mocho*, 1858-1903) und den Karikaturisten Manuel Mayol (Pseudonym *Heráclito,* 1865-1929). Dies war ein erfolgreiches Unterfangen, da es einerseits bedeutende Künstler der Zeit zusammenbrachte (u.a. Lugones, Payró, Roeber, Leguizamón, Maciel, Bernárdez, García Velloso, Lamberti und Lorente), und anderseits angesehene Zeichner beschäftigt wurden (bspw. Mayol, Cao Luaces, Sirio, Sábat Lleó, Villalobos, Steiger, Vaccari, Foradori, Bosco, Navarrete, Giménez, Zavattaro, Eusevi, Redondo, Málaga Grenet, Valdivia, Mirko, Columba, Luis Macaya, Alonso, Huergo Caballé, Fortuny, Hohmann und Correa Luna). Der illustrative Charakter der Zeitschrift war von Anfang an

[54] „Geschichte gemacht". Dieser Ausdruck unterstreicht metaphorisch die Relevanz der Publikation für die argentinische Gesellschaft im Allgemeinen und ihr historisches Gedächtnis im Besonderen.
[55] Der Rückblick basiert auf den Recherchen des Journalisten und Historikers Carlos Ulanovsky 1997.

gegeben. In diesem Sinne sind die Fotomontagen zu politischen Themen – nach Pablo Mendelevich (argentinischer Journalist und Schriftsteller) im Stil des deutschen Meisters John Heartfield[56] (1891-1968) – als besonderes Merkmal zu bezeichnen. Abb. 8 zeigt das historische Gebäude von *Caras y Caretas* in Buenos Aires und das erste Team der Zeitschrift, skizziert von Siri, der diese Karikatur nutzte, um in das Team aufgenommen zu werden.

Der mediale Rahmen ihres publizierten Diskurses liegt in der Zeit des Übergangs vom *roquismo* (Gral. Roca) zum *yrigoyenismo* (H. Yrigoyen) und der *década infame*. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte die argentinische Gesellschaft mit dem Aufstieg der Mittelschicht und der städtischen Arbeiterklasse einen Prozess der sozialen Differenzierung, eine „período de transición" (Burkart 2007: 3). Auch das journalistische Feld durchlief einen Modernisierungsprozess, der mit den maschinellen Fortschritten der typografischen Systeme im Buchdruck zusammenhing (vgl. Burkart 2010: 29). Die Zeitschriften, die sich als privilegierte Orte der Beobachtung und Aufdeckung des Verborgenen im politischen Leben des Landes etabliert hatten, beschränkten sich nicht mehr auf den engen Einflussbereich der Praktiken und militanten Tendenzen des Parteijournalismus, sondern *Caras y Caretas* eröffnete das, was Eduardo Romano 2004: 18 als „hipertextos polifónicos"[57] definiert. Diese Innovation umfasst die Koexistenz von Humor und politischer Karikatur sowie die Beobachtung der Bräuche einer expandierenden Gesellschaft (vgl. ebd.: 30). In diesem Sinne fungierte die Massenzeitschrift *Caras y Caretas* als Schnittstelle zwischen humoristischen Publikationen und Sittenbildern des 19. und 20. Jahrhunderts. Auf der Straße wurde sie von den *canillitas* (Zeitungsträgern) mit dem Ruf: „¡*Llegó la caricareta, llegó la caricareta*!" (¡Die *caricareta* ist da!) verteilt, da mehrere Zeitungen ihr Erscheinen bekannt gaben; so auch *La Prensa*: „El festivo semanario, anunciado con tanto gracejo por sus fundadores, ha aparecido ya, y su número primero no solo ha cumplido sus promesas colmando las esperanzas del público, sino que ha excedido unas y otras"[58] (Mendelevich zit. n. *D-Revistas Magazine* 2019: 8).

Das neue Jahrhundert brachte für die Zeitschrift einige Veränderungen: Als Fray Mocho (Chefredakteur) 1903 starb, wurde Carlos Correa Luna sein Nachfolger. Das Magazin kommentierte weiterhin die Entwicklung des Landes und galt als Vorreiter und Vertreter des reifen argentinischen politischen Humors, der die Vignette als Waffe gegen die Korruption und die *costumbristas* einsetzte. Im Jahre 1912 zog sich Cao von *Caras y Caretas* zurück und gab mit vielen seiner ehemaligen Kollegen die Zeitschrift *Fray Mocho* heraus, eine Hommage an den Erzähler. Die Struktur von *Caras y Caretas* litt jedoch nicht darunter, da Cao durch einen anderen Zeichner ersetzt wurde, der die Epoche prägte: Ramón Columba.

[56] Deutscher Maler, Grafiker, Fotomontagekünstler und Bühnenbildner. Er wird als ein Pionier an der Schnittstelle zwischen Kunst und Medien betrachtet und gilt landläufig als der Erfinder der politischen Fotomontage.
[57] Diese Interpretation verdeutlicht Eduardo Romanos Auffassung von *Caras y Caretas* als eine journalistische Publikation, die unter anderem lokale Politik, Weltgeschehen, literarische Darbietungen und Sozialkritik vereinte. Aus diesem Grund bezeichnet der Autor seine Hypertexte metaphorisch als *polyphon*.
[58] „Die festliche Wochenschrift, die von ihren Gründern mit solcher Anmut angekündigt wurde, ist bereits erschienen, und ihre erste Nummer hat nicht nur ihre Versprechen und die Hoffnungen der Öffentlichkeit erfüllt, sondern beides übertroffen".

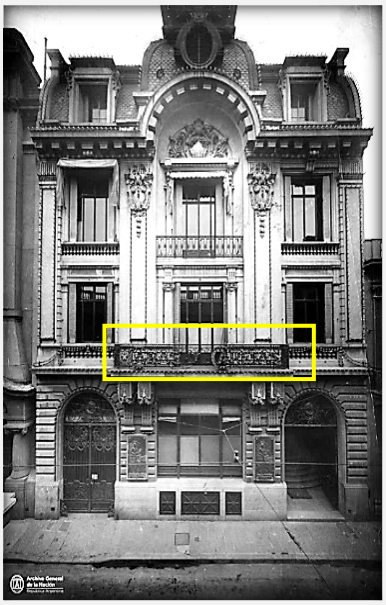
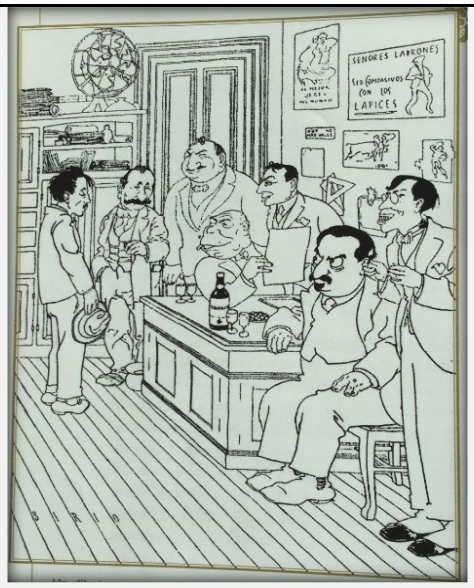


Abb. 3.8: a) Edificio de *Caras y Caretas*. Chacabuco 151 – Buenos Aires – (Quelle: Archivo de la Nación Argentina) – Namensschild ist gesondert markiert



b) La primera redacción de *Caras y Caretas*. Zeichner: Sirio[59]. V.l.n.r. stehend: Pellicier, Zavattaro, Álvarez, Málaga und Grenet; sitzend: Mayol und Alonso. Stehend bei der Vorstellung: Sirio
(Quelle: Lorenzo Amengual zit. n. Seoane / Santa María 2008: 8; Gociol / Gutiérrez 2012: 8)

Als besonderes Erkennungszeichen strebten die Gründer eine politisch-humoristische Publikation an, die sich weitgehend an der deutschen Zeitschrift *Simplicissimus*[60] orientierte und ähnliche Merkmale aufwies. Die Zeitschrift nutzte den technischen Fortschritt der Zeit und zeichnete sich durch hochwertige Bilder aus. In den Texten verband sich Humor mit der Ernsthaftigkeit des Journalismus und den politischen, sozialen und kulturellen Phänomenen, die das Land bewegten. Parallel zu den ersten Ausgaben zeichnete sich die Tendenz ab, das Spektrum der Zeitschrift zu erweitern, d.h. mehr nationale und internationale Nachrichten nicht nur aus Politik und Wirtschaft, sondern auch aus Literatur, Kunst, Wissenschaft und Kultur im Allgemeinen zu veröffentlichen. Diese Themen machten sie zu einer beliebten und vielseitigen Zeitschrift, die jeden Samstag erschien und sich selbst als „festlich, literarisch, künstlerisch und aktuell" bezeichnete. Zum hundertsten Jahrestag der Mai-Revolution 1910 war sie die renommierteste Zeitschrift des Landes. Ihr Humor war immer satirisch, mal subtil, mal direkt. Das Magazin scheute sich nicht, sich in aktuelle politische Debatten einzumischen und die sozialen Probleme des Landes in einer Zeit des Umbruchs mit massiv steigender Zuwanderung und Wirtschaftswachstum anzuprangern. Die Haltung *Caras y Caretas*' zur

[59] In dieser Zeichnung, mit der sich Sirio 1912 vorstellte, als er eine erste Zusammenarbeit mit *Caras y Caretas* anbot, wird das erste Team der Zeitschrift abgebildet (vgl. Lorenzo Amengual in „Alejandro Sirio. Der vergessene Illustrator" zit. n. Gociol / Gutiérrez 2012: 8).

[60] Deutsche satirische Wochenzeitschrift, die im April 1896 von Albert Langen gegründet und bis 1967 herausgegeben wurde, mit einer Unterbrechung von 1944 bis 1954. Ihr Name wurde von dem Roman „Der abenteuerliche Simplicissimus" aus dem 17. Jahrhundert inspiriert, der einen offensichtlichen und politisch gewagten Inhalt mit einem überraschend direkten grafischen Stil verband. Die Titelblätter wurden von dem Karikaturisten Thomas Theodor Heine entworfen, veröffentlicht wurden Artikel von Autoren wie Thomas Mann und Rainer Maria Rilke.

politischen Satire war – so Burkart 2007: 4 – nicht von Militanz oder einem kämpferischen politischen Humor geprägt (wie z.B. *Don Quijote* oder *El Mosquito*). Diese Form war von der Presse bereits aufgegeben worden. Auch wenn die Strenge der Publikation in anderen Rubriken durch eine bildliche und textliche Heterogenität nuanciert wurde, blieb sie in der politischen Kritik konsequenter. Zahlreiche relevante Politiker und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wurden jedoch satirisch dargestellt, kritisiert, entlarvt oder gelobt. Dieses redaktionelle Merkmal blieb sowohl während der oligarchischen Periode (*roquismo*) als auch während der demokratischen Periode, die 1916 mit dem *yrigoyenismo* begann, sowie während des Staatsstreichs von 1930 und der darauffolgenden *década infame* erhalten (vgl. ebd.). Weitere Unterscheidungsmerkmale der Zeitschrift, die jede Ausgabe bereicherten, waren die Karikaturen, die Qualität des fotografischen Materials und die Montagen. Auch deshalb gilt sie als Pionierin des Fotojournalismus in Argentinien, d.h. der Fähigkeit, Geschichten vor allem mit fotografischen Mitteln zu erzählen.

Im Folgenden werden einige Ausgaben der Zeitschrift anhand einer kurzen Analyse ihrer Titelblätter vorgestellt[61], um ihre medialen *cues* als *hipertextos polifónicos* – im Sinne von Romano 2004: 18 – zu verdeutlichen. Ein Kriterium für die Auswahl der Beispiele ist die Darstellung relevanter historisch-politischer Ereignisse, die als Wendepunkte sowohl der argentinischen als auch der Weltgeschichte gelten. In Abbildung 3.9 werden die erste Ausgabe der Zeitschrift, die ersten Präsidentschaftswahlen unter *Ley Sáenz Peña* und der *Pacto Saavedra-Llamas*, der 1937 mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet wurde, analysiert.



Abb. 3.9: a) Circular – Año I, Nro 1, 19 de agosto 1898; b) Año XIX, 18 de marzo 1916; c) Nro. 1832, 11 de noviembre 1933 (Quelle: *Caras y Caretas*, Archivo de la ilustración Argentina und Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España)

[61] Die Quelle der in dieser Arbeit präsentierten Abbildungen, soweit keine andere Herkunft ausgewiesen wird, ist eine digitalisierte Version aus der Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

3.9 a) Ya estoy aquí! – ‚Circular' – Año 1 – 19 de agosto de 1898, Zeichner: Mayol	
Notiz	"*Tendré siempre, y desde ahora, una amiga en la lectora y en el lector un amigo; pero mucho ojo conmigo porque soy muy habladora*".[62]
Deutung	Die Frau in der Mitte, die ihr ‚wahres' Gesicht zeigt (ihre Maske liegt auf dem Boden), repräsentiert die Zeitschrift und präsentiert sich dem Leser als angenehme Freundin, warnt aber gleichzeitig ihr Publikum (Mimik: Fingergeste) vor ihrem Geschwätz (symbolisiert durch die offene Flasche und das durchsichtige Glas). Auf der Zeitschrift (links) steht „*Caras y Caretas segunda época*" zu lesen, als Hinweis auf die neue Folge der Veröffentlichung in Argentinien (die erste war in Uruguay). Die anderen Figuren (u.a. sind einige Politiker zu erkennen) sind in einem Kreis angeordnet (Symbol für integrierte Bereiche sowie der Hinweis ‚jeder kommt dran') und werden mit grotesken Masken dargestellt, deren Demaskierung sich die Zeitschrift zur Aufgabe gemacht hat. Daher der Name *Caras y Caretas* (‚wahre' Gesichter und Masken). Der Hinweis „las caras cambian, las caretas quedan" (die Gesichter wechseln, die Masken bleiben) kursiert als Warnung, dass es jeden treffen kann. Sie weist auch auf Korruption und Vertuschung hin.
Historischer Kontext[63]	Diese Karikatur ist während der zweiten Präsidentschaft von General Julio A. Roca (1898-1904) entstanden. Sein Motto „Paz y Administración" wurde bereits im Kapitel 2.3.2 erläutert. In Bezug auf die internationale Ordnung hatte Roca ernsthafte Grenzprobleme mit Chile, die sich zu einem bewaffneten Konflikt ausweiten sollten (siehe Titelblatt vom 8. Oktober 1898, Mayol).
3.9 b) La incógnita – Año XIX - 18 de marzo 1916; Grafiker Málaga Grenet	
Notiz	„*La incógnita; – Despertó interés profundo la máscara que aquí ves, que nadie sabe quién es y ha embromado a medio mundo*".[64]
Deutung	Die maskierte Figur in der Karikatur ist Hipólito Yrigoyen, Präsidentschaftskandidat der UCR. Auf seiner Maske steht: „Por una patria futura" (Für ein zukünftiges Vaterland). Hier wird ein innerer Entwicklungsprozess demokratischer Wahlen karikiert. Die Karikatur könnte daher als Prozesskarikatur klassifiziert werden, da sie gezielt den historischen demokratischen Wandel des Landes thematisiert. Auch eine Einordnung als Zustandskarikatur ist zulässig, da sie sich satirisch mit aktuellen Anlässen (den Präsidentschaftswahlen von 1916) und dauerhaften, wenig wandelbaren konservativen Strukturen auseinandersetzt – nämlich der unbekannten Maske (Symbol für die bis dahin geübte betrügerische Wahlpraxis) mit den *atributos presidenciales* (Amtsstab und Präsidentenband). Die neue Generation der Bevölkerung erwartet von der zukünftigen Regierung Transparenz, wie durch die Kinder unterschiedlicher sozialer Herkunft (dargestellt durch ihre Kleidung) verdeutlicht wird. Aus diesem Grund wurde das Motto der Maske gewählt, das das Gegenteil von Maskierung darstellt. Das Wahlergebnis – Yrigoyen wurde zum Präsidenten gewählt – bedeutete eine Niederlage für die Oligarchie, aber einen Sieg für die junge Demokratie.
Historischer Kontext[65]	Mit der Verabschiedung des Gesetzes 8.871 (bekannt als *Ley Sáenz Peña*) am 13. Februar 1912 wurde ein neues Wahlsystem eingeführt, das ein allgemeines, geheimes und obligatorisches Wahlrecht für alle Personen über 18 Jahre vorsah, wobei zwei Drittel der zu wählende Sitze von der Liste mit den meisten Stimmen besetzt wurden und das restliche Drittel zugeteilt wurde. Frauen und Ausländer waren vom Wahlrecht ausgeschlossen. Das Gesetz der argentinischen Bourgeoisie – angetrieben von den transformatorischen Sektoren – versuchte, den Druck der ausgeschlossenen

[62] „Ich werde immer und von jetzt an einen Freund im Leser haben und im Leser einen Freund; aber sei vorsichtig mit mir, ich bin sehr gesprächig".

[63] Zu den Territorialkonflikten siehe Susana Bandieri (2000: 137-142) „La Organización política-administrativa: Territorios nacionales y sistema político". Zu den epochalen Ereignissen siehe Link u. *Argentina Histórica.*

[64] „Der Unbekannte; – Die Maske, die Sie hier sehen, von der niemand weiß, wer sie ist, und die die halbe Welt getäuscht hat, hat großes Interesse geweckt".

[65] Die Fakten wurden der Untersuchung von Waldo Ansaldi (2000: 15-24) entnommen.

	Sektoren auf das politische Entscheidungssystem zu verringern. Darüber hinaus ermöglichte es einen freien Wahlkampf zwischen gesellschaftlich repräsentativen Parteien. Erklärtes Ziel war es, Wahlbetrug und Wahlmanipulation zu verhindern. Nach dem Tod von R. Sáenz Peña im Jahre 1914 wurde der Vizepräsident Victorino de la Plaza sein Nachfolger. Die Wahlergebnisse des Jahres und des folgenden Jahres (1915 gewannen die Radikalen den Gouverneursposten von Córdoba und fügten Santa Fe und Entre Ríos unter ihrer Führung hinzu) lösten eine Offensive der konservativen Anti-Reform-Gruppen aus, insbesondere die des Gouverneurs von Buenos Aires (Marcelino Ugarte), der sich für die Aufhebung des Gesetzes 8.871 aussprach. Der Druck dieser Gruppe konnte jedoch nicht verhindern, dass die Präsidentschaftswahlen am 2. April 1916 gemäß den Wünschen des verstorbenen Präsidenten und den Bestimmungen des Gesetzes 8.871 durchgeführt wurden. Die UCR kandidierte in allen 15 Wahlbezirken und erhielt die meisten Stimmen: 340.802, d.h. 45,59% der abgegebenen Stimmen. Angesichts der historischen und heftigen Reaktionen war dies ein bedeutender demokratischer Triumph für das Land, der gebührend gefeiert wurde.[66] Im Jahr 1916 fanden auch die *Festejos del Centenario de la Independencia* (Hundertjahrfeiern der Unabhängigkeit) statt.
3.9 c) Pacto Saavedra-Llamas – Nro. 1832 – 11 de noviembre 1933	
Notiz	„*Mientras Europa se divide, América se une*“.[67]
Deutung	Einige (süd)amerikanische Nationen (sitzend Chile, Uruguay, Argentinien, Brasilien, Peru; stehend u.a. Kolumbien, Mexiko) unterzeichnen einen Tratado (Pakt), während Europa von (alten) Konfliktpotentialen (symbolisiert durch mehrere brennende Fackeln) geplagt wird. Das Bild Europas wird von brennenden Fackeln wie „Aranceles, Armamentos, Fronteras, Impuestos, Barreras aduaneras, Desconfianza“ (Zölle, Waffen, Grenzen, Steuern, Zollschranken, Misstrauen) dominiert; das Bild (Süd-)Amerikas von einem Portfolio von Tratados (Verträgen) „Antibélico, Ferrocarriles, Aduanas, Comercio“ (Pazifismus, Eisenbahnen, Zölle, Handel).
Historischer Kontext[68]	Der Vertrag, der am 10. Oktober 1933 auf Initiative Argentiniens in Rio de Janeiro geschlossen wurde, verurteilte Angriffskriege der Vertragsstaaten und forderte die Ächtung des Erwerbs von Gebieten durch Gewaltanwendung. Außerdem wurde die Verwendung eines Schlichtungsverfahrens zur Lösung von Streitigkeiten empfohlen. Seine Ausarbeitung war auf die Weigerung der iberoamerikanischen Staaten zurückzuführen, sich am „Briand-Kellogg-Pakt“ zu beteiligen, dessen Teil sie werden sollten. Obwohl der Geltungsbereich von Artikel 58 des pazifischen Besiedlungsvertrags der USA vom 30. April 1948 eingeschränkt ist, gilt er noch immer für einige Länder, einschließlich Spanien. Der Pakt, welcher von dem Minister für auswärtige Angelegenheiten initiiert wurde und daher oft als „Saavedra-Lamas-Pakt“ bezeichnet wird, wurde im Jahr 1933 von 21 Nationen unterzeichnet und diente als internationales Rechtsinstrument. Er wurde von Brasilien, Argentinien, Uruguay, Chile und Mexiko unterzeichnet. Später schlossen sich weitere Länder an, darunter Kolumbien, Bolivien, El Salvador, Costa Rica und Nationen außerhalb des

[66] Im Vergleich zu anderen Fällen, auch in europäischen Ländern, vollzog sich der argentinische Prozess der politischen Demokratisierung in gewisser Weise eher schnell als langsam – rigoros, früh und plötzlich – zumindest in Bezug die Rechte der Männer (Frauen erlangten erst 1955 das Wahlrecht). Das Gesetz von Sáenz Peña gewährte dies in der Tat erst nach Frankreich (1848/1852), der Schweiz (1848/1879), Deutschland (1869/1871), Spanien (1868/1890/1907), Griechenland (1877), Neuseeland (1889). Norwegen (1897), Australien (1903), Finnland (1906), Österreich (1907) und Portugal (1911). Argentinien tat diesen Schritt vor Italien (1912/1918), Island (1915), Dänemark (1915/1918), den Niederlanden (1917), Luxemburg (1918/1919), Großbritannien (1918), Irland (1918/1922), Belgien (1919), Kanada (1920), Schweden (1921) und Japan (1925) (vgl. Ansaldi 2000: 23).

[67] „Während Europa geteilt ist, vereinigt sich Amerika“.

[68] Für Details des *Pacto Antibélico Saacedra-Llamas* (1933) „Tratado antibélico de no-agresión y de conciliación“ sowie der vollständigen Text siehe Link unter OAS. RAE-Diccionario Hispánico-Jurídico und Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

	amerikanischen Territoriums wie Italien, Bulgarien, Spanien, Griechenland und Portugal. Auf der Interamerikanischen Konferenz von 1936 äußerte Saavedra Lamas die folgenden Worte: „Nos circunda un mundo inquieto y agitado. Densas nubes hay en sus horizontes. Se cruzan a veces relámpagos. Vendrá, quizá, una gran tempestad, pero esta tempestad nos encuentra unidos, dispuestos a nobles consultas, a intercambios de ideas para resguardar nuestro continente de repercusiones que no podemos admitir y para volvernos también a todos los horizontes, ofreciendo la colaboración y la cooperación que estamos dispuestos a prestar a los grandes ideales humanos que no tienen límites ni restricciones continentales“[69]. Am 06. Juni 1937 wurde Carlos Saavedra Lamas mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet.[70]

Im Laufe der Geschichte der grafischen Publikationen gibt es mehrere Fälle von Zeitschriften und Zeitungen, die nach einer Zeit des Marktaustritts wieder auftauchten. Ein Beispiel für dieses Phänomen ist *Caras y Caretas*, die im Jahre 1939 am 17. Oktober nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs in Europa mit der Nummer 2.319 endete.[71] In den 1950er Jahren gab es einen kurzen Versuch, die legendäre Zeitschrift wieder aufleben zu lassen. Im Jahr 1982, zur Zeit der Kapitulation Argentiniens im Falklandkrieg, erschien sie mit der Ankündigung: „*Sólo a la mejor revista se le ocurre aparecer en el peor momento. Las caras han cambiado, las caretas son las mismas*“[72], mit neuen jungen Künstlern und Karikaturisten wie Miguel Rep, Enrique Pinti, Geno Díaz, Miguel Grinberg, Marco Denevi und Fermín Chávez. Unter diesem Motto präsentierte sich das Wesen der Zeitschrift, das seinem Namen gerecht wurde: die (wahren) Gesichter (*Caras*) zu zeigen und die (fiktiven) Masken (*Caretas*) zu enthüllen. Sein Sinnspruch war zwar ironisch und couragiert angesichts der politischen Lage (Militärdiktatur), das Unternehmen war jedoch von kurzer Dauer.

Erst im Jahr 2005 wurde ein neuer erfolgreicher Versuch unternommen, bei dem die Zeitschrift mit neuen Inhalten und Grafiken ein modernes, dem 21. Jahrhundert entsprechendes Design erhielt. Der Erfolg wird auch der Zusammenarbeit von Journalisten und renommierten Forschern zugeschrieben. Die Veröffentlichung erfolgt bis heute unter der Leitung von Víctor Santa María in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und Historiker Felipe Pigna (als Direktor) sowie der Journalistin María Seoane (als journalistische Beraterin). Die Zeitschrift etabliert sich unter dieser Leitung als Anlaufstelle für historische Forschung zu den Hauptthemen Politik, Kunst und Kultur, die die Gegenwart maßgeblich kommentiert. Das Unternehmen umfasst derzeit: die Zeitschrift und die Bücher von *Caras y Caretas*, das Kulturzentrum *Caras y Caretas*, Dokumentarfilme für das Kino und audiovisuelle Medien und die Verleihung des *Premio Democracia* (Democracy Awards). Im Jahr 2004 fand die Ausstellung „Caras y Caretas“ statt, die vom Museum für Zeichnung und Illustration organisiert wurde

[69] „Eine ruhelose und aufgewühlte Welt umgibt uns. Dichte Wolken ziehen an den Horizonten. Manchmal schlägt ein Blitz ein. Vielleicht wird ein großer Sturm kommen, aber dieser Sturm findet uns vereint, bereit zu edlen Beratungen, zum Gedankenaustausch, um unseren Kontinent vor Auswirkungen zu schützen, die wir nicht zugeben können, und auch, um uns allen Horizonten zuzuwenden, indem wir Zusammenarbeit und Kooperation anzubieten, die wir bereit sind, für die großen menschlichen Ideale zu geben, die keine kontinentalen Grenzen oder Beschränkungen haben“.

[70] Siehe „Efemérides“, Link u. Pacto Antibélico Saavedra-Llamas 2020.

[71] Siehe dazu Romano 2004: 181-312, Kap. III: „*Caras y Caretas*, primer semanario ilustrado popular“. Der Autor reflektiert den Einbruch einer neuen Art von Journalismus im Raum des Río de la Plata vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

[72] „Nur das beste Magazin kann sich vorstellen, zum schlechtesten Zeitpunkt zu erscheinen. Die Gesichter haben sich geändert, die Masken sind die gleichen“.

und Illustrationen in der Biblioteca Nacional präsentierte. Es wurden auf der Buchmesse in Buenos Aires im Jahr 2006 rund 150 Originalillustrationen von mehr als vierzig Künstlern gezeigt, die an der Zeitschrift mitgearbeitet haben. Das Buch *110 años Caras y Caretas: La tragedia y comedia de la Argentina* wurde 2008 veröffentlicht (siehe Cover in Abb. 3.10). Im Ausgangsartikel „La revista de la patria" von Seoane und Santa María wird die Geschichte der Zeitschrift zusammengefasst. Der Artikel endet mit der Darstellung der neuen Gestaltung und Zielsetzung, in der das Engagement für die Gesellschaft auf der Basis von Debatten über Ideen und präzisen historischen Informationen sowie die Verwendung von Satire betont werden:

> Hoy la definimos como democrática, pluralista y progresista. […] La etapa final de *Caras y Caretas* en el 2005, cuyo nacimiento, supervivencia y muerte está unida definitivamente a la vigencia de la democracia, la libertad política y la demanda de equidad social, recupera rasgos, pero suma diferencias con las anteriores. Recupera la estética que reivindicamos; su humor gráfico que honramos y continuamos; su interés por lo político y lo social, por lo artístico; por lo antiguo y lo moderno; por lo propio y lo mundano. No es, sin embargo, la sátira liviana sino el debate de ideas nuestra marca, nuestro destino. Criticar para unir. Debatir para entender. Pensar para avanzar. Sentir para actuar. Soñar para construir una casa común de todos los argentinos.[73]
>
> (*Caras y Caretas* – Cuaderno Nro. 7, 2008: 3)

In der Abbildung 3.10 sind dargestellt: a) einige Präsidenten des Landes von 1917 bis 2008 (u.a. Yrigoyen, Illia, Alfonsín, Menem, De la Rúa, Perón) samt bekannter argentinischer Persönlichkeiten (letzte Reihe v.l.n.r. Gardel, Madres de Plaza de Mayo, Favaloro, Maradona und Borges); b) Politiker (Sarmiento, Mitre, Yrigoyen) zusammen mit Schriftstellern (Borges, Lugones, Storni, Arlt). Somit präsentierte sich die Zeitschrift als „festliche, literarische, künstlerische und wöchentliche Nachrichten" mit zentralen Themen wie Politik, Kunst und Kultur. Im Juli 2012 wurde die Ausgabe Nro. 2271 veröffentlicht, welche das erste Kapitel der *Historia del Trabajo* (Geschichte der Arbeit) beinhaltet. Es wurden insgesamt dreizehn Kapitel veröffentlicht, die 200 Jahre Geschichte von kolonialer Ausbeutung bis zur Gegenwart abdecken.

[73] „Heute definieren wir sie als demokratisch, pluralistisch und fortschrittlich. [...] Die letzte Phase von *Caras y Caretas* im Jahr 2005, deren Geburt, Überleben und Verschwinden unweigerlich mit der Gültigkeit der Demokratie, der politischen Freiheit und der Forderung nach sozialer Gerechtigkeit verbunden sind, stellt die Charakteristika wieder her und fügt gleichzeitig Unterschiede zu den vorherigen hinzu. Sie stellt die Ästhetik wieder her, die wir bejahen, ihren grafischen Humor, den wir ehren und weiterführen, ihr Interesse am Politischen, Sozialen und Künstlerischen, am Alten und Modernen, am Eigenen und Weltlichen. Doch nicht die leichte Satire, sondern die Auseinandersetzung mit Ideen ist unser Markenzeichen, unsere Berufung. Kritisieren, um zu vereinen. Diskutieren, um zu verstehen. Denken, um voranzukommen. Fühlen, um zu handeln. Träumen, um ein gemeinsames Haus für alle Argentinier zu bauen".



Abb. 3.10: *Caras y Caretas* – Cuaderno Nro. 7 – a) Magazin-Cover, Zeichner: Alfredo Sábat b) Illustration auf dem inneren Umschlag, Zeichner: Andrés Álvez – (Quelle: Seoane / Santa María 2008: 1-2)

Caras y Caretas war zweifellos ein Vorreiter des Fortschritts der grafischen Reproduktionstechniken. Ähnliche Zeichenstile können jedoch auch in anderen bedeutenden Publikationen wie *Fray Mocho* und *PBT* gefunden werden, die im nächsten Abschnitt kurz erörtert werden.

3.2.3 Humoristische Zeitschriften des 20. Jahrhunderts

PBT (1904-1918 / 1950-1955)[74]

Ein Jahr nach der Trennung von *Caras y Caretas* veröffentlichte Eustaquio Pellicier 1904 die erste Ausgabe der Zeitschrift *PBT*, die den Karikaturisten eine klare Empfehlung gab: Jede Bildergeschichte sollte sich an Kinder richten, während jede Karikatur für Erwachsene geeignet sein sollte. Aus diesem Grund warb die Zeitschrift mit *Semanario ilustrado para niños de 6 a 80 años* (Wöchentliche illustrierte Zeitschrift für Kinder von 6 bis 80 Jahren), ähnlich wie es bei der ursprünglichen Ausrichtung von *Caras y Caretas* der Fall war. Infolgedessen ähnelten sich die interne Struktur sowie das informative, kulturelle, künstlerische Unterhaltungsangebot in mehrfacher Hinsicht. Für *PBT* arbeiteten unter anderem Pueyo, Vargas, Vera, Osés, Chiarela, Téganos, Sanuy, Castro Rivera, Navarrette, Rúas, Holmberg, Rojas, Rabier und Olivella. Im Folgenden werden einige Beispiele aus den Karikaturen des *PBT* analysiert. In der Regel hatte die Zeitschrift ein Cover im Farblithografie-Druck, auf dem satirisch-politische Bildgeschichten mit aktuellen nationalen politischen oder sozialen Themen abgebildet waren (s. Abb. 3.11). Die zu analysierenden medialen Rahmen sind Diskurse vom *roquismo* bis zum *yrigoyenismo*, die als mediale *cues* „*para niños de 6 a 80 años*“ präsentiert werden.

[74] Meine Untersuchung stützt sich u.a. auf Recherchen von Tarasiuk Ploc / Wiszniacki (2019).



Abb. 3.11: *PBT* – a) Nro. 519, 7 de noviembre 1914, J. Olivella; b) Nro. 563, 11 de septiembre 1915, B. Gilbertz; c) Nro. 674, 24 de octubre 1917, Soldati (Quelle: Archivo del Congreso de la Nación)

Notiz	a) Nro. 519 – Año II: „*La lucha por la democracia; El Tío Sam – Por no tener un pabellón con ellas, les pasa que ven sólo ‚las estrellas*"".[75] b) Nro. 563 – Año 12: „*PAZ; Todos la persiguen y nadie se le atreve*".[76] c) Nro. 674 – Año XV: „*Los dos descubridores; – Colón: Yo descubrí un mundo nuevo. – Yrigoyen: Y yo, un nuevo régimen*".[77]
Deutung	Gemeinsamkeit aller drei politischen Karikaturen ist ihre inhaltliche Struktur, die als Prozesskarikatur kategorisiert werden kann: a) Argentinien (vertreten durch la Democracia und gekleidet in der argentinischen Flagge) befindet sich in einem soziopolitischen Kampf um die Demokratie. Uncle Sam hält die amerikanische Flagge in seinen Händen. Dabei wird (fig.) die argentinische Regierungselite von den amerikanischen Sternen – weil sie keinen haben – geblendet, ohne die externe Einmischung zu beachten, die hier kritisiert wird. Die Bevölkerung protestiert dagegen, denn der Protest im Hintergrund symbolisiert den Kampf um Demokratie (= ‚*Democracia*' die Frau v.r.). b) Hier werden die verschiedenen Nationen, die sich im Krieg befinden, repräsentiert. Jede Figur ist mit der eigenen Nationalflagge visualisiert – unter anderem Italien, Frankreich, Österreich-Ungarn und die Niederlande – oder durch ein stereotypisches Muster gekennzeichnet (USA, Russland, Japan). Alle Figuren schauen auf *La PAZ* (gekennzeichnet als edle Dame mit einer weißen Taube auf ihrem Hut und einem Lorbeerzweig am Revers). Einige scheinen in ihre Richtung zu gehen, jedoch unternimmt keiner den entscheidenden Schritt, um sie (= den Frieden) zu erreichen. Die Schatten auf dem Boden könnten auf verdeckte territoriale Konflikte und heuchlerisches Verhalten der Beteiligten hinweisen. Kritisiert wird die Doppelmoral der mächtigen Nationen und ihrer Regierungen. c) Zwei Entdecker (fig. *libertadores*) sind abgebildet: Columbus, der 1492 Amerika entdeckte und Yrigoyen, der 1916 in Argentinien eine neue demokratische Regierungsform einführte. Es werden historische Wendepunkte aufgezeigt, die einen Wandel verdeutlichen. Vorher-Nachher-Beispiele sollen dies veranschaulichen. Somit wird der lange Weg Argentiniens zur Demokratie dargestellt.

[75] „Der Kampf um die Demokratie; Onkel Sam – Weil sie keinen Pavillon haben mit ihr, sehen sie nur ‚die Sterne"".
[76] „FRIEDEN; Alle sind hinter ihr her und niemand traut sich".
[77] „Beide Entdecker; – Columbus: Ich habe eine neue Welt entdeckt. – Yrigoyen: Und ich ein neues Regime".

	Es ist ebenfalls möglich, diese drei Karikaturen als Panoramakarikaturen zu klassifizieren, da sie eine allgemeine und langfristige politische Situation darstellen wollen, auf die Argentinien zusteuerte, die über die Tagesaktualität hinausgeht.
Historischer Kontext	Präsident Roque Sáenz Peña verstarb am 8. August 1914 und Victorino de la Plaza (Vizepräsident) übernahm die Regierung. Einige Tage vor seinem Tod – genau am 1. August 1914 – begann der Erste Weltkrieg, eine beispiellose Tragödie, die Europa zerriss, Russland sowie Japan in Mitleidenschaft zog, die Vereinigten Staaten erreichte und weltweit Auswirkungen hatte. Dies geschah im internationalen Rahmen der formellen Machtübernahme von Victorino de la Plaza als Präsident der Argentinischen Republik, eine Position, die er vorübergehend innehatte als Roque Sáenz Peña erkrankte. Im Hinblick auf die Innenpolitik Argentiniens forderte die Bevölkerung demokratische Wahlen gemäß dem *Ley Sáenz Peña*, das im Jahr 1912 verabschiedet wurde. Diese konnten jedoch erst bei den Präsidentschaftswahlen am 2. April 1916 umgesetzt werden, wie bereits in Abb. 3.11c erklärt wurde. Bei diesen Wahlen wurde Hipólito Yrigoyen von der Bevölkerung als erster demokratischer Präsident gewählt.[78]

Die Cover wurden mit einem satirisch-politischen Cartoon als Hauptelement gestaltet. Die Illustrationen befanden sich im zweiten Teil des Magazins. Eine Besonderheit der Publikation war ein interner Umschlag in der Mitte, der ein neues, anders gestaltetes Titelbild zeigte. Das zweite Cover enthielt zudem das Datum und den Namen des Chefredakteurs. Dieser Teil präsentierte lokale Texte und Nachrichtenfotos im nationalen Kontext. Ein Beispiel ist in Abb. 3.12 zu sehen, das die Karnevalsvorbereitungen 1916 in einer ländlichen Umgebung zeigt:



Abb. 3.12: *PBT* – Preparativos de Carnaval – Nro. 586, Año XIII, 19 de febrero 1916 von Pedro de Rojas (Quelle: Archivo Congreso de la Nación)

Notiz: Preparativos de carnaval
El presidente de los „gauchos rezagaos" (ensayando):

Y aquí me pongo a cantar
y a la bera del camino,
y ya que no hay ni que pensar,
y en la banda e Bitorino.
(Textual)

Bei der Probe: „Hier singe ich, und ich singe am Wegrand, und da es nicht mehr zu denken gibt, in den Victorinos Band".

Historischer Kontext:
Es wird hier der amtierende Präsident Victorino de la Plaza als Präsident der *Gaucho*-Nachzügler proklamiert. Der Zeitraum liegt jedoch vor den Präsidentschaftswahlen, in denen Hipólito Yrigoyen gegen ihn antrat und überraschend mit großer Mehrheit gewann (s. Abb. 3.9b)

Deutung:
In der Abbildung wird eine typische ‚*escena de campo*' (Szenerie aus dem Landesinneren) dargestellt: ein Gaucho sitzt auf dem Schädelknochen eines Rinderkopfes vor seiner *rancho* (Hütte). Zu sehen ist ein ‚*pava*' (Gefäß) bereitgestellt für den ‚*mate*'. In seiner Hand hält er eine ‚*rebenque*' (Zucht-Peitsche) und seine Gitarre ist mit einem argentinischen ‚*cinta*' (Band), wie bei patriotischen Feiern, dekoriert. Er singt einen ‚*copla*' (Vers) in ‚*payada-Stil*'. Es gibt hierbei aber eine Ähnlichkeit

[78] Für weitere Informationen siehe Rubrik „El radicalismo en el poder", Link u. *Argentina histórica*.

mit folgendem Martín Fierro-Vers: „*aquí me pongo a cantar al compás de mi vigüela*…". Alle diese Signale (*cadres médiaux* / *cues*) zielen auf eine heimische Atmosphäre im lokalen Kontext, die das Ziel dieser Rubrik gewesen ist. Es sind im Text jedoch einige Fehler (*bera* statt *vera*, *Bitorino* statt *Victorino*) zu beobachten. Möglicherweise deuten diese auf das Bildungsniveau der betroffenen sozialen Schicht hin. Die Karikatur kann als Prozesskarikatur betrachtet werden, da sie auf einen zeitlichen Wandel in der Politik hinzielt.

In dieser Rubrik wurden nicht nur Karikaturen veröffentlicht, die auf folkloristischen Beobachtungen basierten, sondern nach und nach auch eine neue satirisch-politische Karikatur in Schwarz-Weiß, die den humoristischen Charakter der Publikation verstärkte (siehe ¡*Siempre por el suelo*! – Nro. 187 Año IV, 18 de noviembre 1907 von J. Olivella). Der zweite Umschlag diente als Trennblatt zwischen dem künstlerischen und dem literarischen Inhalt. Der vielseitige Charakter der Zeitschrift wurde jedoch durch die verschiedenen Themenbereiche repräsentiert. Mit zunehmender Seitenzahl wurden einige Rubriken erweitert. Die folgenden Themenbereiche verdeutlichen die herausragende Stellung der Illustratoren in dieser Zeit (vgl. Tarasiuk Ploc/Wiszniacki 2019: 9f.):

- **PBT *Novelesco***: Abschnitt, in dem Fragmente von Romanen der damaligen Zeit zum Sammeln veröffentlicht wurden (s. *Venganza africana*, Nro. 39, Jahr 1905, von Eugenio Bue, Illustration unterschrieben von R. Llinas)

- ***De mi Guignol*** (Aus meinem Guignol): Fester Abschnitt seit den Anfängen der Zeitschrift, in dem Cartoon berühmter Persönlichkeiten der Zeit präsentiert wurden, begleitet von einer Bildunterschrift (s. *Océano Atáltico* mit u.a. Churchil/ Major Attlée, Agosto 1905 von Mazzone)

- ***Del Natural***: Eine Sektion mit ganzseitigen Darstellungen von Alltagssituationen in der Stadt, die von *artistas plásticos* geschaffen wurden (s. *La Calle Florida*, Nro. 109, Jahr 1906, von Camilo Pou, Illustration signiert Castro Rivera)

- ***Frases cómicas*** (komische Sätze): Es gab kurze Witze sowie humorvolle Situationen, die durch ‚*viñetas inconexas*' illustriert wurden (s. *Condimento*, Churchil/ Atlée, 1909 von Flax)



Abb. 3.13: Año 16, Nro. 745, 20 de diciembre 1950

In den 1950er Jahren wurde *PBT* zusammen mit der Zeitschrift *Pica Pica* zu einer offiziellen Regierungspublikation unter Perón, die dem amtlichen politischen Humor folgte (vgl. Burkart 2007: 5). *PBT* erschien während dieser Regierungszeit jedoch mit dem Untertitel *Alegre, Política, Deportiva* (Abb. 3.13 u.l.). Das Magazin begleitete alle Aktivitäten des Peronismus (vgl. Matallana 1999: 85).

Fray Mocho (1912-1929)



Abb. 3.14: Juan M. Mallada, Tango „La sombra 47" – Cover (Quelle: *Todo Tango*)

Der Name *Fray Mocho* ist das Pseudonym des argentinischen Schriftstellers und Journalisten José Sixto Álvarez (1858-1903). Er gründete und war der erste Herausgeber von *Caras y Caretas* und wurde für seine humorvollen Porträts bekannt. *Fray Mocho* war eine wöchentlich erscheinende Publikation von allgemeinem Interesse, die humoristische Illustrationen zeitgenössischer Persönlichkeiten und der Gesellschaft im Allgemeinen enthielt. Sie wurde 1912 in Buenos Aires unter der Leitung des Historikers und Journalisten Carlos Correa Luna (ehemaliger Chefredakteur von *Caras y Caretas*) gegründet. Er arbeitete mit namhaften Redakteuren und Karikaturisten zusammen, darunter der Karikaturist José María Cao Luaces (*Cao*), der Schriftsteller Luis Pardo (Pseudonym *Luis García*), der Illustrator und Maler Juan Peláez, José Friedriech, Félix Lima[79] und Juan Hohmann. Viele dieser Mitarbeiter (insgesamt 46) hatten sich von *Caras y Caretas* aufgrund von Unzufriedenheit mit der redaktionellen Linie distanziert. Zu dieser Abwanderung wurde von Juan Manuel Mallada der Tango „La sombra 47" geschrieben. Auf dem Cover seiner Partitur (Abb. 3.14) ist eine Gruppe von Menschen zu sehen – vermutlich Journalisten oder Zeichner –, die in Richtung eines Schattens blicken, der José Sixto Álvarez verkörpern soll.[80] Hier besteht eine transmediale Verbindung zwischen Tango und Karikatur, eine Konstellation, die im Teil II anhand der Werke von Discépolo und Quino vertieft wird.

Die Zeitschrift *Fray Mocho* konkurrierte mit *Caras y Caretas* und *PBT*. Ab 1922 änderte sich ihre Ästhetik und es wurden für die Umschläge nun Fotografien aus dem aristokratischen Milieu der Stadt verwendet. Schließlich wurde die Veröffentlichung 1929 eingestellt. Mit ausgefallenem Grafikdesign wurden verschiedene Themenkomplexe präsentiert, die unterschiedliche Interessen ansprachen: Theater, *De las Provincias*, *Notas femeninas*, Leserpost, Kinderbroschüren, Pferderennen und Ausland. Abb. 3.15 zeigt einige von Cao selbst skizzierte Cover.

[79] Autor von „*Con los 9*", journalistische Dokumentation der Rede in Buenos Aires am Ende des Jahrhunderts.
[80] „Es gab 46 Redakteure und Karikaturisten, die *Caras y Caretas* verließen, und sie hatten eine Art Schutzgott, diesen *Fray Mocho*, der die Leser mit seinen bewundernswerten Gassenvignetten und mit einem Ausflug in das Land der *Matreros* erfreut hatte. Es war also „La sombra 47". So wurde der Tango zu Ehren des 1903 verstorbenen José Sixto Álvarez (*Fray Mocho*) benannt". Für Detailinformationen siehe den Bericht von León Bernarós (o. J.) „La revista ‚Fray Mocho' y un tango dedicado" in *Todo Tango*.



Abb. 3.15: *Fray Mocho* – a) Nro. 1, 3 de mayo 1912; b) Nro. 8, 21 de junio 1912; c) Nro. 2, 10 de mayo 1912 – (Quelle: Archivo Congreso de la Nación Argentina)

Notiz	a) Nro. 1 – Año I: – „*Decíamos ayer…; – Quietos un momento. – ¿Un momento? Lo mismo nos dijeron ustedes hace catorce años, y aquí estamos todavía*“.[81] b) Nro. 8 – Año I: „*Tucumán espera a S. E. (Su Excelencia); – Ahí tiene señor Demarchi, lo que me ha encargado. – Muy bien. Pero mande niquelar estas cacerolas y perfumar estas hortalizas; porque el Exelentísimo Señor Presidente tiene gustos muy delicados*“.[82] c) Nro. 2 – Año I: „*Tono subido – ¿Le gustaría al presidente que le pinten así la casa rosada? -Sí, ya la ensayó en el congreso y parece que le gusta*“.[83]
Deutung	Allen drei politischen Karikaturen gemeinsam ist ihre inhaltliche Struktur, die zwar als Prozesskarikatur einzustufen ist, jedoch durch konkrete Ereignisse eingeleitet wird: a) Hier werden alle Kandidaten der Elite des Landes, die bisher an der Machtverteilung beteiligt waren (u.a. Roca, V. de la Plaza), zusammen fotografiert. Ihr Kommentar deutet auf eine erhebliche Dominanz hin, die vom Sáenz-Peña-Gesetz unterstützt wird. Der schwarz gekleidete Fotograf (= Drohung eines Henkers) kann als Figuration H. Yrigoyens (s. Abb. 3.11c) angesehen werden. Denn links befindet sich das Symbol des Gesetzes – ein Stapel Papier –, dessen Erlass am 13. Februar 1912 (Gesetz 8.871, bekannt als Ley Sáenz Peña) erfolgte. Daher die Aufforderung „quietos, un momento“ („Ruhe, einen Moment“), woraufhin die Oligarchie lachend mit einer Erinnerung an die gescheiterte *Revolución del Parque* (1890) reagiert, die von den Radikalen unter dem Kommando von Alem (s. Abb. 3.7b) gestartet wurde. Die Arroganz der Übermacht der Oligarchie, die Yrigoyen im Namen des Volkes anprangert, wird hier belustigend dargestellt. b) Präsident Roque Sáenz Peña[84] plant einen Besuch in der Provinz Tucumán. Dafür werden die besten landwirtschaftlichen Erzeugnisse (zum Beispiel feines Gemüse und edle Töpferware) sorgfältig ausgewählt. Demarchi beanstandet, dass alles nicht den Geschmack des Präsidenten trifft. Hier wird die Herabsetzung von

[81] „Wir sagten gestern ...; – einen Moment ruhig [bitte]. – Einen Moment? Sie haben uns vor vierzehn Jahren dasselbe erzählt, und hier sind wir immer noch“.

[82] „Tucumán erwartet S. E. (Seine Exzellenz) – Da haben Sie, Mr. Demarchi, was Sie mir in Auftrag gegeben haben. – Sehr gut. Aber lassen Sie die Pfannen vernickeln und das Gemüse parfümieren; denn seine Exzellenz, der Präsident, hat einen sehr feinen Geschmack“.

[83] „Erhöhter Ton – Möchte der Präsident, dass die *Casa Rosada* so gestrichen wird? – Ja, er hat es bereits im Kongress geprobt und er scheint es zu mögen“.

[84] Roque Sáenz Peña gilt als Vater der Demokratie in Argentinien wegen des Erlasses des Gesetzes 8.871.

	Agrarerzeugnissen (*perfumar las hortalizas*) und ländlichem Handwerk (*niquelar las cacerolas*) dargestellt und die Frage aufgeworfen, ob dies den anspruchsvollen Geschmack der Elite des Landes („gustos muy delicados") zufriedenstellen kann. Der Konflikt des Föderalismus wird oft als Spannungsfeld beschrieben, in dem es um die politische und kulturelle Hegemonie der Regierungsvertreter aus der Hauptstadt geht. Diese letzten stuften provinzielle Produkte oft als minderwertig ein und stellen unverhältnismäßige Forderungen, zum Beispiel das Parfümieren von Gemüse oder das Vernickeln von Keramik- und Terrakotta-Pfannen. Solche Ansprüche stellen die Bäuerin vor eine schwierige Situation, was sich an ihrem erstaunten Gesichtsausdruck zeigt. Eine überhebliche Haltung des Beamten wird als lächerlich empfunden. In der Karikatur wird diese Haltung jedoch als spöttisch dargestellt, um den Konflikt zwischen der Hauptstadt und den Provinzen zu verharmlosen. c) Hier wird Victorino de la Plazas[85] konservative Partei verspottet, da H. Yrigoyen (UCR-Vorsitzender) bereits im Kongress seinen Einfluss steigern konnte. V. de la Plaza (Präsident) wird provokativ gefragt, ob die *Casa Rosada* (Amtssitz des argentinischen Präsidenten) in rot (Symbol für UCR-Widerstand) angestrichen werden soll. Der Farbeimer trägt die Schrift: „rojo radical" („radikal rot"). Hier werden politische Rivalitäten zwischen Parteien karikiert.
Historischer Kontext	In dieser Zeitperiode wurde das Ley Sáenz Peña (1912) verabschiedet und öffnete damit den Weg für demokratische Wahlen (1916), bei denen Hipólito Yrigoyen (UCR) als erster gewählter Präsident siegte.[86]

Im folgenden Abschnitt werden die Publikationen *Cascabel* und *Rico Tipo* vorgestellt, die während der Ära des populistischen Reformismus in Argentinien neu aufgelegt wurden.

Cascabel (1941-1947)[87]

Der Publizist Jorge Piacentini gründete im Jahr 1941 das Magazin *Cascabel*.[88] Seine Zeichner haben unter anderem folgende Ereignisse karikiert und satirisch kommentiert: In Bezug auf die argentinische Innenpolitik das Ende der *década infame* (1930-1943), den Staatsstreich von 1943 und die frühen Jahre des Peronismus. Hinsichtlich des internationalen Geschehens beziehen sich die Karikaturen auf den Zweiten Weltkrieg. *Cascabel* stand auf Seiten der Alliierten. Da das Unternehmen Abkommen mit ausländischen Publikationen (z.B. *Gag*) hatte, wurden Karikaturen bekannter Persönlichkeiten der internationalen Politik wie Hitler, Mussolini, De Gaulle, Churchill, Stalin, Rommel, MacArthur und Roosevelt reproduziert. In Abb. 3.16 wird die Gier nach globaler Dominanz verspottet.

[85] Victorino de la Plaza war der letzte Präsident der Konservativen Periode, die 1880 begann.
[86] Für weitere Information dazu siehe Lobato 2000: 204.
[87] Der historische Rückblick stützt sich auf Recherchen von Burkart 2007 und Matallana 1999.
[88] Später wurde das Magazin von seinen Mitarbeitern Emilio Villalba Welsh und Alejandro Verbitsky geleitet.



Abb. 3.16: La Turca (Quelle: *Cascabel*, Nro. 4, 10 de diciembre 1941 von Flax) – Notiz: „La Turca: – Me ofrecen diversas suertes siempre a cambio de mi mano. Todos parecen muy fuertes, pero ¿cuál será el más sano?“[89]

Cascabel markierte die Rückkehr des politischen Humors in ein wöchentliches Publikationsformat vor dem Hintergrund eines Machtvakuums in Argentinien, das unter anderem durch den Gesundheitszustand des Präsidenten Roberto Ortiz und dem weltweiten Kriegskonflikt verursacht wurde. Die Zeitschrift enthielt Schriften und Zeichnungen im satirischen Stil des 19. Jahrhunderts, kämpferisch und provokativ, angepasst an die technischen und grafischen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts. Die Rubriken „Cascatorial“ und „La página de la antipolítica“[90] waren der Übung in kritischem politischem Denken gewidmet. In diesen Rubriken veröffentlichte die Redaktion politische Reflexionen. Hier wurde beispielsweise Präsident Ramón Castillo (1940-1943) kritisiert, weil er zu den betrügerischen Wahlpraktiken seines Vorgängers Roberto Ortiz[91] (1938-1942) zurückkehren wollte. Aus dieser Position heraus nahm Cascabel den *golpe de Estado* (Staatsstreich) von 1943, der von einem bedeutenden Teil der Gesellschaft unterstützt wurde, mit Genugtuung zur Kenntnis (vgl. Burkart 2007: 4).

Die 1940er Jahre markierten einen bedeutenden Wendepunkt in der politischen Geschichte Argentiniens. Wie Burkart erkennt, schloss die Demokratisierung des Landes, die mit der *Ley Sáenz Peña* veranlasst wurde, immer noch Volksgruppen aus, da sie nicht mit einer Änderung des Akkumulationsmodells einherging. Dies geschah in den 1940er Jahren mit dem Modell der Industrialisierung durch Importsubstitution und dem Eintritt der städtischen Industriearbeiter in die nationale politische und wirtschaftliche Szene. Die Arbeiter fanden in General Juan Domingo Perón ihren politischen Führer, dessen Programm ihren historischen Bedürfnissen und Forderungen entsprach. Mit dem Wahlsieg Peróns begann 1946 ein populistisches Regime, das die Geschichte Argentiniens nachhaltig prägen sollte. Ausgehend von der Idee der sozialen Gerechtigkeit und der Klassenharmonie setzte sich der Peronismus für eine gerechtere Verteilung des Reichtums ein. So wurde das Spannungsverhältnis zwischen Freiheit und Gleichheit moderner politischer Regime zugunsten letzterer gelöst (vgl. Burkart 2007: 5). Die Meinungs- und Pressefreiheit wurde jedoch durch die peronistische Strategie der Kontrolle, Blockade und Schließung von Zeitungen und Zeitschriften, die der offiziellen Linie widersprachen, untergraben (s. Abb. 3.17a). *Cascabel* engagierte sich vor allem in den ersten Jahren gegen den Peronismus. *Cascabels* Karikaturisten denunzierten jedoch das

[89] „Die Türkin: Mir werden verschiedene Schicksale im Tausch gegen meine Hand angeboten. Alle scheinen sehr stark zu sein, aber wer ist der gesündeste?“ Figuren: die Türkin (u.r.); v.l.n.r.: Roosevelt, Churchill, Hitler und Stalin.
[90] Beispiel *Cascabel* Nro. 54 „Instrucciones para los votantes“ vom Dezember 1942, zit. n. Matallana 1999: 85.
[91] Ramón Castillo trat – nach dem krankheitsbedingten Rücktritt von Roberto Ortiz – die Nachfolge als Präsident an. Er vertrat die konservativsten Gruppen des Wahlbundes, die beide (Ortiz u. Castillo) an die Macht brachten.

peronistische Experiment als neofaschistisch, indem sie auf die Manipulation der Massen durch Perón hinwiesen.[92] Diese hegemoniale Einflussnahme wird in Abb. 3.17 veranschaulicht.

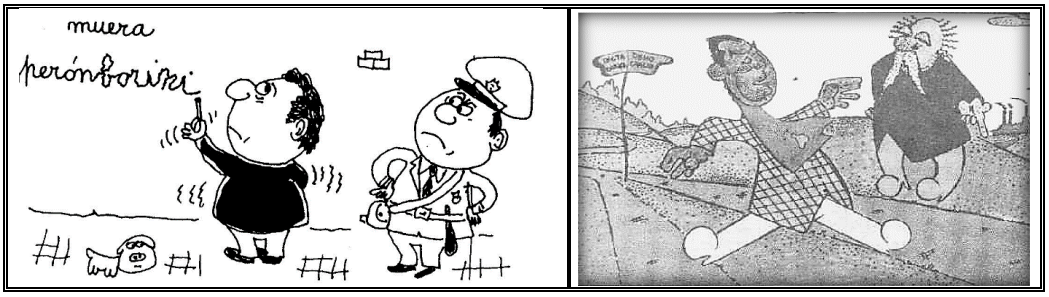


Abb. 3.17: a) Offene Meinung von *Landrú*; b) Peróns Wege von *Oski* – (Quelle: *Cascabel* 1945, 1946)

Notiz	a) „muera perónborini" („Tod dem Perónborini") b) Democracia / Dictadura (Demokratie / Diktatur)
Deutung	a) Dies ist die erste politische Zeichnung Landrús (Juan Carlos Columbres). Die Regierung Peróns übte eine starke Kontrolle über die Medien und Meinungsäußerungen aus. Befangenheit und Zensur werden hier durch eine Wortbildung (Perón + Tamborini = perónborini) verspottet. Unbeobachtet schrieb der Protestierende „Muera Perón" („Perón stirb") an eine Mauer, bis ein Polizist auftaucht und er es unter dessen Beobachtung mit der Angst bekommt: Er ändert mit zitternder Hand und zitterndem Körper (Bewegungslinien) seine Absicht und fügt „*borini*" hinzu. José P. Tamborini und Enrique Mosca war 1945 die Präsidentschaftsformel des Wahlbündnisses Unión Democrática (UD), das die Parteien UCR, Socialista, Demócrata und Comunista umfasste (vgl. Torre 2002: 35). Hier werden Zensur und öffentliche Kontrolle karikiert. b) Perón geht einen Weg entlang, der sich in die Richtungen „Diktatur" und „Demokratie" verzweigt. Der Präsident schreitet mit einem Fuß auf jedem Weg voran, vorbehaltlich der Zustimmung des Vizepräsidenten J. H. Quijano, der kommentiert: „Por ahora va bien" („So weit so gut"). Die Manipulation der Massen durch Blendwerk wird hier karikiert.
Historischer Kontext	Bereits das Militärregime von 1943 hatte die bürgerlichen Freiheiten eingeschränkt, was sich auch auf die Ausübung des politischen Humors auswirkte. Wie Burkart (2007: 5) feststellt, bezieht sich auch Oscar Conti (*Oski*) in seinen Zeichnungen auf den Mangel an Freiheiten während des Peronismus, insbesondere als die Universitäten von Studenten besetzt wurden, die sich den Maßnahmen widersetzten. Eine Woche vor dem 17. Oktober 1945, als Perón verhaftet wurde, illustrierte *Cascabel* das Cover mit der Karikatur eines Gauchos (*Juan Pueblo*), der sich von einem Birnenbaum entfernt, von dem eine riesige wurmstichige Birne[93] gefallen ist. Dies war eine Anspielung auf die politische Schattenseite von Oberst Perón. Aber um die Ereignisse des 17. Oktober 1945 auf der Plaza de Mayo zu verstehen, die Peróns Triumph verstärkten, muss man wissen, dass Perón selbst ein Berufsoffizier der Armee war, ein Produkt des Colegio Militar und seiner Escuela Superior de Guerra. Nach seiner Rückkehr von einer Mission in Italien und als frisch beförderter Oberst

[92] Beispiel für Widerstand im Sinne von Storey 2017: 31.

[93] Hier wird eine Metapher verwendet: *Perón* wird als riesige Birne *(= pera grande)* gezeichnet. Für Details s. Potash 2002: 85-89: „El régimen militar, 1943-1955: Las fricciones internas y el triunfo de Perón". Bezüglich Peróns soziopolitischen Strategien s. Torre 2002: 48f.: „Consigna de la justicia social y sus consecuencias"; zum Kampf um intellektuelle Freiheit s. den offenen Brief der Intellektuellen publiziert in *La Prensa*, 1ro. de febrero de 1946: „Los escritores a favor de la Unión Democrática" zit. n. Silvia Sigal 2002: 503.

	– so Robert Potash 2002 – ergriff er 1942 die Initiative und übernahm die Leitung der GOU (Grupo de Oficiales Unidos), der geheimen Militärloge, die eine Schlüsselrolle bei der Absetzung von Präsident Ramón Castillo im Juni 1943 spielte. Auf diese Weise schuf er sich ein Netzwerk loyaler Offiziere. Jedoch war es sein geschickter Umgang mit Autorität, der es ihm ermöglichte, sowohl in der Arbeiterschaft des Ministerio de Trabajo als auch in Militärkreisen der Escuela Superior de Guerra, eine Basis der Unterstützung zu schaffen und seine Rivalen in einem zweijährigen Machtkampf zu besiegen (vgl. Potash 2002: 82).

Die Humoristen stellten die unteren Bevölkerungsschichten auf zwiespältige Weise dar: Einige überhöhten sie, andere setzten sie herab. Diese gegensätzlichen Positionen in ein und derselben Publikation kursierten in einem Kontext, in dem die Unterschichten politisch herausgefordert wurden. In der Tat verbreiteten einige Karikaturen solche abwertenden Bilder, indem sie den Peronismus mit Brutalität, Ignoranz, Vulgarität, Gewalt und *olor a grasa* (Fettgeruch) in Verbindung brachten. Diese stereotypisierte Sichtweise der Peronisten von einer sozial und kulturell andersartigen und distanzierten Gruppe ist bis heute in der Figur der *descamisados* (Abb. 3.18a) berüchtigt. Mit der Regierung Peróns und dem Erscheinen von *Rico Tipo*, einer humoristischen Zeitschrift, verlor *Cascabel* Leser und Mitarbeiter (u.a. Carlos Warnes, César Bruto, Oski und Chamico). Dies veranlasste die Zeitschrift zu einigen redaktionellen Änderungen. Obwohl sie den Preis senkte, ihre Politisierung und ihren Anti-Peronismus vertiefte – Perón wurde beispielsweise als riesige *pera* (Birne) karikiert und Evita als *la perona* bezeichnet –, gelang es ihr nicht, die anti-peronistische Mittelschicht zurückzugewinnen. Luis Faruk (Zeichner), Sohn von Lino Palacio (*Flax*), berichtet, dass Perón einen Sinn für Humor gehabt zu haben schien, sein Umfeld jedoch gewalttätig gewesen sei. Der Humorist erzählt, dass Perón 1947 die Schließung der Zeitschrift *Cascabel*, die eine antifaschistische Ideologie vertrat, unter dem Vorwand der mangelnden hygienischen Standards am Arbeitsplatz anordnete. Emilio Villalba Welsh (Chefredakteur) weist darauf hin, dass *Cascabel* die Kandidatur Peróns offen abgelehnt habe. Nach dem Triumph Peróns bei den Präsidentschaftswahlen 1946 wurde der Chefredakteur deshalb wegen Missachtung der Pressefreiheit angeklagt.[94] Die Druckereien wurden gewarnt, die Zeitschrift nicht zu produzieren, und die Post untersagte die Verteilung. Die Papierquoten waren sicherlich auch eine politische Waffe, denn die Regierung handhabte die entsprechenden Konzessionen nach eigenem Gutdünken.

[94] Am 30. Juli 1946 veröffentlichte *Cascabel* eine Notiz, in der es hieß, General Albariños sei in Erwartung eines Verfahrens zum neuen Präsidenten der YPF ernannt worden, „con motivo de haber ingresado a su cuenta particular una importante donación que hiciera el Jockey Club de La Plata en la época en que el mismo desempeñaba el cargo de interventor en Buenos Aires" („anlässlich der Überweisung einer wichtigen Spende des Jockey Clubs von La Plata in der Zeit, in der er die Position des Rechnungsprüfers in Buenos Aires innehatte"). Mit diesem Vermerk wurde der Chefredakteur Villalba Welsh verfolgt und später wegen Missachtung des Richters aufgrund folgender Ansicht verurteilt: diese Äußerungen würdem „una ofensa a la dignidad y decoro de la persona que ejerce el Poder Ejecutivo de la Nación, general Juan Domingo Perón, porque aquellas implican que el titular de dicho poder procede con ligereza y despreocupación de elementales reglas de ética y legales cuando designa funcionarios en los altos cargos de la administración" („einen Verstoß gegen die Würde und das Ansehen der Person darstellen, die die Exekutivmacht der Nation ausübt, General Juan Domingo Perón, weil diese implizieren, dass der Inhaber dieser Befugnisse bei der Ernennung von Beamten in Führungspositionen leichtfertig und ohne Rücksicht auf elementare ethische und rechtliche Regeln vorgeht"). Hier werden Zensur und Korruption demaskiert.

Schließlich musste die Zeitschrift eingestellt werden, weil ihr die *cupos de papel*[95] entzogen wurden. Trotz seiner Bemühungen, das antiperonistische Bürgertum zu motivieren, endete die Publikation 1947. Wie Almeida 2014: 173 erkennt: „se acotaría la etapa de lo que Steimberg (1986) llama ‚la risa antiperonista'"[96]. Laut *Faruk* hatten viele Karikaturisten Angst, wenn sie parodistisch mit Aspekten der Machthaber spielten (Abb. 3.18-b). Russo (Zeichner) weist darauf hin, dass die Grafiker während der Regierungszeit Peróns dazu übergegangen waren, mit Ellipsen zu arbeiten, um zumindest sehr verschleierte Bezüge zur politischen Realität herstellen zu können (vgl. ebd.: 199). Dies ist ein deutlicher Hinweis auf Pressezensur und mangelnde Meinungsfreiheit.

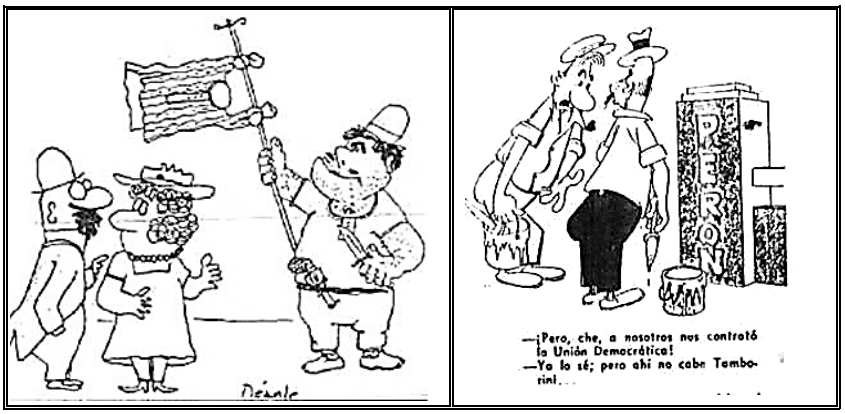


Abb. 3.18: a) Descamisado von Mézale, b) Manipulation / Verrat von Flax (Quelle: *Cascabel*)[97]

Notiz	a) „– Y esa bandera, ¿a qué Estado representa? / – Al estado de sitio".[98] b) „– Pero, che, a nosotros nos contrató la Unión Democrática! – Ya lo sé pero ahí no cabe Tamborini"[99].
Deutung	a) Ein *descamisado*[100] hat sein Hemd als Fahne gehisst, trägt einen Revolver am Gürtel und ein Messer in der Hand. Diese Haltung symbolisiert die Bereitschaft, um jeden Preis für die eigenen Rechte zu kämpfen. Zwei Bürger (links) wundern sich über dieses Phänomen. Ihrer Kleidung nach gehören sie einer gehobenen Gesellschaftsschicht an. Es handelt sich um eine Art Peronismus-Sans-Culottes[101], wie es zumindest in diesem Cartoon von *Cascabel* suggeriert wird. Zwei elitäre

[95] Neben den offiziellen Krediten der Regierung zu niedrigen Zinssätzen war die restriktive Zuteilung von Papier Teil der Aufgaben der Regierung, die als Druckmaßnahme angewendet werden konnte. Im Wesentlichen die Zensur von Inhalten und die materielle Kontrolle von Medieninputs.

[96] „das Stadium dessen, was Steimberg „das antiperonistische Lachen' nennt, wäre abgegrenzt".

[97] Die *Cascabel*-Abbildungen stammen aus einem Artikel mit dem Titel „Perón en caricaturas. La mirada gorila" Siehe Link u. Luna 2011. *Gorilas* werden die Anti-Peronisten genannt.

[98] „– Und diese Flagge, welchen Staat repräsentiert sie? – Den Belagerungszustand".

[99] „Aber, du, uns hat die Demokratische Union den Auftrag erteilt! – Ich weiß, aber Tamborini passt dort nicht hin".

[100] *Descamisado*: die Hemdlosen. So wird die peronistische Arbeiterklasse abwertend genannt.

[101] *Sans-culottes* (ohne Kniebundhose) war ein Begriff, der die Arbeiterklasse von Paris und anderen Städten beschrieb, insbesondere diejenigen, die an den großen *journées* der Französischen Revolution teilnahmen. Im Volksmund ist dieser Stereotyp zum Gesicht der radikalen Revolution der 1790er Jahre geworden. Der Begriff wurde erstmals 1790 in einem politischen Kontext verwendet, um Stadtbewohner zu beschreiben, die Hosen (lange Hosen) anstelle der vom Adel und der Bourgeoisie bevorzugten knielangen Hosen trugen. In royalistischen Zeitungen wurde die Bezeichnung mit dem Zweck verwendet, die Mitglieder der Arbeiterklasse des Jakobinerclubs lächerlich zu machen (Quelle: https://es.alphahistory.com/revoluci%C3%B3n-Francesa/sin-culottes/, (29.05.2023).

	Bürger kommentieren die ‚düstere' Gestalt, die ein Hemd mit einem Messer in der Hand hochhält. In der Karikatur sind die *descamisados* brutal, hässlich und ignorant. Sie sind in das Haus (= die Republik) eingedrungen und haben es übernommen, entsprechend zur Geschichte, die Julio Cortázar zur gleichen Zeit schrieb: „Casa tomada" (1946). Diese soziale Spaltung wurde durch den politischen Diskurs herbeigeführt (vgl. James 1990), der als kühn, aber mutig gegenüber der Zensur dargestellt wird. Vulgarität und Ekel werden hier karikiert. b) Statt „Tamborini" schreibt der Maler „Perón", obwohl er den Auftrag von der UD (Oppositionspartei) erhalten hatte. Die Begründung ist trivial: „Tamborini passt da nicht hin". Zensur und Angst werden hier der Lächerlichkeit preisgegeben. Darüber hinaus kann dies als Anklage gegen eine verräterische und korrupte Handlung verstanden werden.
Histo-rischer Kontext	Die Rolle, die Peróns Diskurs zwischen 1943 und 1945 spielte, wird von dem Historiker Daniel James (1990) als „häretisch" bezeichnet. James ist sich zwar bewusst, dass auch Radikale, Sozialisten und Kommunisten die von konservativen Eliten regierte soziale und politische Ordnung herausgefordert hatten, betont aber, dass der Peronismus gegenüber diesen Rivalen über einen Vorteil verfügte, der nicht diskursiver, sondern machtpolitischer Natur war (vgl. C. Altamirano 2002: 223f.). In diesen Zusammenhang stellt Altamirano fest: „Ese discurso, que proclamaba la hora de la justicia social, del derecho a participar de los frutos del progreso y del trato igualitario, les proporcionaba ahora expresión pública y articulación unitaria a prácticas y experiencias que, hasta entonces, habían sido vividas en forma dispersa, privada"[102] (ebd.: 224). Am 17. Oktober 1945 ging die „revolución de los descamisados" (Revolution der Hemdlosen) als eine egalitäre Bewegung mit unverwechselbaren Merkmalen in die Geschichte ein. Sie stärkte die neue, populärere nationalistische Massenbewegung, die bereits als *Peronismo* bezeichnet wurde.[103]

Rico Tipo (1944-1972)[104]

Am 16. November 1944 erschien die erste Ausgabe von *Rico Tipo*. Die neue humoristische Zeitschrift wurde von Guillermo Divito (1914-1969), einem ehemaligen Mitarbeiter von Quinternos *Patoruzú*[105], gegründet und von Eduardo Almira als Chefredakteur betreut. Als Zeichner waren Oski, C. Bruto, Mazzone, Fantasio, Segui, Toño Gallo, Ianiro, Chamico, Taboada, Bavio Esquiú, Billy Kerosene und Calé (ab 1951) beschäftigt. *Rico Tipo* gelang es bald, *Cascabel* und den vertrauten *Patoruzú* aus dem Zentrum der humoristischen Presse zu verdrängen. Innerhalb kurzer Zeit stieg die Auflage von *Rico Tipo* auf 300.000 Exemplare pro Woche. Sie überzeugte Jugendliche und Erwachsene mit einem für die damalige Zeit sehr

[102] „Dieser Diskurs, der die Zeit der sozialen Gerechtigkeit, des Rechts auf Teilhabe an den Früchten des Fortschritts und der Gleichbehandlung proklamierte, verschaffte nun öffentlichen Ausdruck und einheitliche Artikulation von Praktiken und Erfahrungen, die bis dahin verstreut und privat gelebt worden waren, öffentlichen Ausdruck und eine einheitliche Artikulation".

[103] Für weitere Informationen zu Peróns diskursiver Rhetorik siehe Torre 2002: 26, „La era de la justicia social", (Fragmento del discurso de Perón en la asunción del cargo de secretario de Trabajo y Previsión el 2 de diciembre de 1943). Bezüglich der Manipulation sowie Restriktion von Meinungsfreiheit siehe Torre 2002: 51– Karikaturen: „Perón visto por el famoso caricaturista *Tristán*, del periódico *La Vanguardia*". Zum Peronismus und der Arbeiterklasse s. James 1990.

[104] Dieses bissige Humormagazin kann aufgrund des limitierten Rahmens dieser Arbeit nur kurz thematisiert werden. Für ausführliche Informationen siehe u.a. Burkart 2010: 31-33; Trillo y Bróccoli (1971), Vázquez Lucio (1985), Romano (1985), De Santis (1994) und Sasturain (2004, 1995).

[105] *Patoruzú* wird im 3.3.1 kurz dargestellt.

gewagten Humor (vgl. Burkart 2010: 32) und gewann ihre Leserschaft durch Cartoons, die einen einfachen und direkten Humor zeigten, aber gleichzeitig aggressiv und offen waren (vgl. Rivera 1985: 116 zit. n. ebd.). Das Titelblatt und die Innenseiten der Zeitschrift *Rico Tipo* zeichneten sich durch die *Chicas de Divito* aus. (vgl. Abb. 3.19a). Divito entwarf die Damen in einem Stil, der sich am Modedesign orientierte, aber mit Kurven, einer Wespentaille, breiten Hüften und auffälligen Büsten. Aufgrund der statischen Silhouetten und der mangelnden Flexibilität verloren sie jedoch in den 1950er Jahren an Bedeutung. Nach Divitos Tod (1969) wurde die Zeitschrift 1972 eingestellt. Ende der 60er Jahre begann eine neue Ära des argentinischen Cartoons, sowohl was die Themen als auch die satirische Darstellung betrifft. Diese Haltung kennzeichnen die folgenden Veröffentlichungen, darunter *Satiricón* (1972-1974), *Chaupinela* (1974-1975), *Hum*® (1978-1983) und andere.[106]



Abb. 3.19: a) *Rico Tipo* Nro. 532 – 23 marzo 1955, Zeichner: Divito; b) *Satiricón* Nro. 23 – diciembre 1975, Zeichner: Oskar Blotta; c) *Hum*® – Cover aus Diego Igal 2013;
d) *Chaupinela* Nro. 1 – noviembre 1974, Zeichner: Andrés Cascioli.
(Quelle: *De Tapas* Nro 1 – 2015, Kompendium der Biblioteca Nacional Mariano Moreno)

Im folgenden Abschnitt wird *Tía Vicenta* kurz vorgestellt, eine in Buenos Aires in der Zeit zwischen Demokratie und Autoritarismus erscheinende Zeitschrift.

Tía Vicenta (1957-1966)[107]

Im Jahr 1957 erschien die neue Zeitschrift *Tía Vicenta* unter der Leitung von Juan Carlos Colombres (*Landrú*)[108] als eine neue, offene Publikation mit unbekümmertem Humor, die sich schnell zu einem Bestseller entwickelte. Viele großartige und kreative Zeichner, Humoristen und Autoren haben daran gearbeitet: Quino, Caloi, Faruk, Brascó, Oski, Blotta, Sábat, Copi, C, Bruto, M. E. Walsh, Nalé Roxlo, R. Maidana, R. García Lupo, D. Saénz und viele

[106] Da diese Publikationen außerhalb des Rahmens dieser Arbeit liegen, werden sie hier nur erwähnt. Für weitere Information dazu siehe u.a. Matallana 1999: 89-112; Burkart 2010: 34-37, 2011, 2012, 2014, 2017.
[107] Die Untersuchung stützt sich auf Recherchen von Matallana 1999, Burkart 2007 und Gandolfo 2013, 2014.
[108] Das Pseudonym wurde zurzeit der Onganía-Diktatur notwendig, um verborgen politischen Humor zu machen ohne Zensur zu erleiden. Es ist entstanden, nachdem Faruk – Sohn von Lino Palacios – Colombres sagte, dass er mit seinem Schnurrbart wie Henri Désiré Landru – der Barba Azul von Gambais – aussah. Für eine Unterscheidung vom französischen Serienmörder hat Colombres den Akzent hinzugefügt. Siehe dazu DiFilm - Entrevista a Juan Carlos Colombres. Link u. Landrú (1994), Zu Landrús Œuvres s. Ministerio de Cultura: Link u. Landrú (o. J.)

andere. Die Zeitschrift brachte Zügellosigkeit und Erneuerung mit sich und setzte – wie andere Zeitschriften zuvor auch – Moden, Redewendungen, gesellschaftliche Stereotypen und verschiedene Sprechweisen durch (vgl. Burkart 2007: 5). Von Anfang an gab es zahlreiche inhaltliche Übertretungen[109], etwa in Form von Wortspielen mit absurden Ergänzungen zum offiziellen Dekret, das die Ernennung von Präsident Perón untersagte: „*de buzo, buzón; de coraza, corazón; de pera..., Perón*“[110] (ebd.). All dies war ein Zeichen der Renitenz, denn es war kein Geheimnis, dass Landrú in den Reihen der Anti-Peronisten stand. So wie *Cascabel* die Tradition des *Don Quijote* wiederbelebte, so tat es *Tía Vicenta* thematisch mit der von *El Mosquito* im Sinne des politischen Humors (vgl. ebd.). Allerdings entfaltete Landrú einen Humor, der durchaus ästhetisch naiv und sogar kindisch wirkte[111] – ganz anders als der Humor, der die *picotones* von *El Mosquito* auszeichnete. Latxague erläutert dazu: „En fondant *Tía Vicenta*, Landrú veut renouer avec cette tradition tout en introduisant une nouvelle forme d'humour absurde, inspirée par la revue italienne *Bertoldo* (1936-1943) ainsi que par l'espagnole et anti-franquiste *La Codorniz* (1941-1978)“[112] (Latxague 2016: 46f.). Die Publikation zeigte, so Burkart, eine große Flexibilität bei der Anpassung an die wechselnden Regierungen (*democráticos o militares*)[113]. So wurden in der Sektion „La cárcel de papel“ (das Gefängnis aus Papier) von Ignacio Anzoátegui, inspiriert von der spanischen *La Codorniz*, zeitgenössische Persönlichkeiten wie die Präsidenten Aramburu (1955-1958) und Frondizi (1958-1962), der Vizepräsident Aramburus Isaac Rojas und die Feministin Alicia Moreau de Justo (fig.) verfolgt und inhaftiert (vgl. ebd.: 6). Die Struktur der Zeitschrift war flexibler und an die Bedürfnisse des jeweiligen Publikums angepasst. Landrú erklärte in einem Interview mit Ana Da Costa im November 1999, warum er sich für diese Art der Struktur ohne feste Rubriken entschieden hat, die den Inhalten ein offenes Schreibkriterium auferlegt und gleichzeitig, die Mitarbeiter motiviert:

> Pensaba…por ejemplo, cuando una revista tiene la tapa armada de determinada manera, después en la segunda página tiene una historieta, en la tercera tiene una nota, la revista es siempre igual. Es como esos programas de televisión con un humor que siempre es lo mismo, que cambian ligeramente, pero conservan su estructura. Por se me ocurrió hacer una revista, de la que cada número fuera distinto. Nadie era dueño de su espacio. Se creó en un ámbito basado en la espontaneidad, el disparate y la falta de solemnidad, ya se tratase de la política o de los hábitos sociales.[114]
>
> (Landrú, s. Link unter Da Costa 1999)

[109] Ein *Groteske*-Charakter ist hier zu nennen, nämlich das „Distorsions- und Verfremdungsprinzip“ (s. Nünning 2013: 284f.). Es wird hier als Strategie zur Provokation des Lachens eingesetzt.

[110] „vom Taucher, Briefkasten; vom Harnisch, Herz; von Birne …, Perón“. Im Spanischen ist die Wortbildung das Besondere an diesem Vorwand. Zwar kommt dieses Markenzeichen Landrús in der Übersetzung nicht zur Geltung, das Beispiel soll hier aber trotzdem genannt werden.

[111] Seine Witze waren immer von mindestens einem kindlichen Maskottchen (Bsp. Katze) begleitet.

[112] „Mit der Gründung von *Tía Vicenta* wollte Landrú an diese Tradition anknüpfen und gleichzeitig eine neue Form des absurden Humors einführen, die von der italienischen Zeitschrift *Bertoldo* (1936-1943) sowie der spanischen und antifranquistischen *La Codorniz* (1941-1978) inspiriert war“.

[113] Die Publikation hatte in neun Jahren folgende wechselnde Regierungen erlebt: Aramburu (1955-1958), Frondizi (1958-1962), Guido (1962-1965), Illia (1963-1966) und Onganía (1966-1970).

[114] „Ich dachte… wenn ein Magazin zum Beispiel ein bestimmtes Cover hat, dann hat es auf der zweiten Seite eine Karikatur und auf der dritten Seite eine Geschichte, dann ist das Magazin ist immer gleich. Es ist wie bei diesen TV-Shows, die immer den gleichen Humor haben, den sie leicht verändern, aber seine Struktur beibehalten. Deshalb kam mir der Gedanke, ein Magazin zu machen, bei dem jede Nummer anders wäre. Niemand besaß seinen Platz. Es wurde in einem Umfeld geschaffen, das auf Spontaneität, Unsinn und Mangel an Ernsthaftigkeit beruhte, egal, ob es um Politik oder soziale Gewohnheiten ging“.

Das Wochenzeitschrift fungiert in diesem Arbeitsfeld als zentraler und neutraler Raum, der keine parteipolitischen Tendenzen begünstigt, obwohl Landrú antiperonistisch war. Er war der Ansicht, dass die politische Karikatur nicht mit parteipolitischer Militanz betrieben werden sollte, sondern ausschließlich mit dem Ziel, die Leser zum Lachen zu bringen, unabhängig davon, wen der Spott trifft. Im Interview mit Da Costa erklärt Landrú seine Strategie, politischen Humor zu machen, ohne dabei zu sterben („morir en el intento"): „En el año '55 no se podía hacer humor político. A partir de ahí descubrí la fórmula: no había que hacer un chiste ni en contra ni a favor de algo, sino sobre. No se podía inventar. Ni tampoco hacer un chiste todos los días sobre una persona, porque si no se convierte en campaña. Hay que desparramar el juego"[115] (ebd.). Am Ende sollte *Tía Vicenta* jedoch selbst die Macht der Zensur zu spüren bekommen: Präsident Juan Carlos Onganía (1966-1970), der als *morsa* (Walross) karikiert wurde, verbot die Zeitschrift wegen Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten und staatlichen Institutionen (s. Abb. 3.20 – „CENSURADO"). Die einzige Zeitung, die sich öffentlich gegen diese Maßnahme aussprach, war der *The Buenos Aires Herald*, die Zeitung der englischsprachigen Einwohner der Stadt, mit folgendem Kommentar: „No habrá lugar para los partidos políticos, pero debe haber lugar para el humor"[116] (zit. n. Burkart 2007: 6).

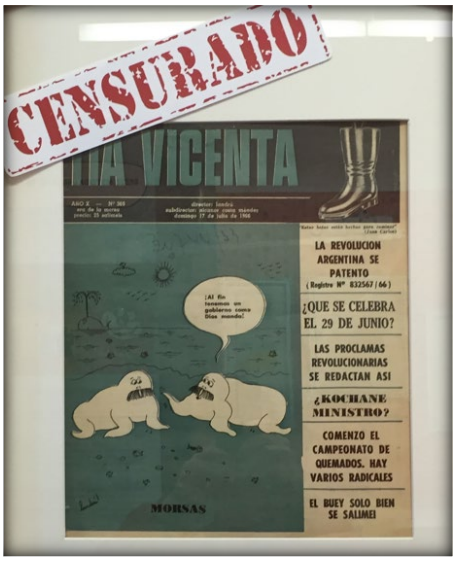


Abb. 3.20: Las morsas (Quelle: *Tía Vicenta*, Exposición Archivo de la Historieta Argentina marzo-junio 2018)

Hinsichtlich ihrer Themen war *Tía Vicenta* ein Vertreter des neuen sozialen Klimas, das durch die Kulturrevolution – etabliert als Bezeichnung für jene Entwicklung in den 60er Jahren im Sinne von Pujol 2007 – und die damit verbundenen Modernisierungen und Innovationen geprägt war. Die tiefgreifenden Veränderungen der Epoche betrafen die künstlerischen und intellektuellen Aktivitäten in ihrer Gesamtheit, in ihrem Verhalten und in ihren Gewohnheiten. Diese Transformationen waren einerseits eng mit der Schaffung neuer Institutionen und der Umsetzung kulturpolitischer Maßnahmen verbunden, insbesondere im intellektuellen und akademischen Bereich. Beispiele hierfür sind: Eudeba, der UBA-Verlag[117], das Institut Di Tella und der UBA-Studiengang Soziologie (vgl. Lucas Rubinich 2007: 249). Auf der anderen Seite kam das starke Wachstum der Kulturindustrie hinzu, die von der Schallplattenindustrie bis zum Verlagswesen reichte. Weitere Faktoren waren die Modernisierung des Journalismus, die Entwicklung

[115] „Im Jahr '55 konnte man keinen politischen Humor machen. Da habe ich die Formel entdeckt: Man muss weder gegen noch für etwas scherzen, sondern darüber. Es durfte nichts erfunden werden. Auch konnte man nicht jeden Tag einen Witz über eine Person machen, denn dann wird es zu einer Kampagne. Das Spiel musste ausgebreitet werden".

[116] „Es kann keinen Platz für Parteipolitik geben, es muss aber Platz für den Humor da sein". Burkart weist darauf hin, dass die Zeitung dieses Auftreten auch während der Militärdiktatur (1976-1983) hatte, in dem sie Verstöße gegen die Menschenrechte denunzierte und sich an dazugehörigen Protesten offen beteiligte.

[117] UBA: Universität Buenos Aires.

des Fernsehens, der Werbung und der Mode. Somit standen die 1920er Jahre ebenso wie die 1960er Jahre für Veränderung, Innovation und Tabubrüche (vgl. Gandolfo 2013: 5).

Die Leitideen der Revolución Libertadora – „ser la apertura para ‚el libre juego democrático', como retorno a la normalidad"[118] (ebd.: 1) – sind diejenigen gewesen, die die Entstehung solcher Publikationen begünstigt hatten. *Tía Vicenta* begann ihre satirische Reise mit dem Duo dieser neuen Regierungsform, nämlich Pedro Eugenio Aramburu und Isaac Rojas. Diese beiden Figuren sollten einigen der Spielereien unterzogen werden, die die Zeitschrift in Zukunft bei der Behandlung ihrer Protagonisten anwandte: körperliche Verformungen und Tiervergleiche (groteske Züge). Beispielsweise wurde Aramburu als *vaca* (Rind) (Abb. 3.21b) präsentiert, während Rojas als eine Art „schwarz-weißer Pygmäe" dargestellt wurde. Das Bild Frondizis hingegen sollte das eines Mannes mit scharfsinnigem Blick und machiavellistischem Lächeln bleiben, der sich erst im Laufe der Zeit zu einem politischen Bestiarium entwickelte, sodass man ihn mit einer *jirafa* (Giraffe) verglich (Abb. 3.21b). Die Figur hatte erkennbare persönliche Attribute, nämlich die Nase, die Besessenheit von Öl (Petroleum) und den skelettartigen, geradlinigen Körper; später, als seine Regierungstätigkeit kritisch kommentiert wurde, wurde der Körper der Figur weiter verformt. Präsident Illia wurde u.a. als *tortuga* (Schildkröte) dargestellt, da seine Regierungstätigkeit als zögerlich wahrgenommen wurde.[119] Landrú erklärt dies im Interview mit Naivität: „Yo lo dibujé como una tortuga porque es arrugado y además nació en Pergamino. Por otra parte, era indeciso y no resolvía los problemas"[120] („¿De qué se ríen los humoristas?", *Panorama* Nro. 84, 1968: 37). All diese ikonischen Figuren sind Landrús Markenzeichen. Es ist jedoch anzumerken, dass diese Darstellungen die realen Personen keineswegs moralisch unwürdig erscheinen ließen. Im Gegenteil, Frondizi zeigte während seiner gesamten Amtszeit ein freundliches und offenes Verhalten gegenüber den Karikaturisten. Es folgt eine Analyse der Zeichnungen Landrús, die solche Zeitmerkmale aufweisen und als *mediale cues* der „Diseños de Landrú" im kulturellen Erbe des Landes fortbestehen.[121]

[118] „für die Öffnung des ‚freien demokratischen Spiels' zu sein, als Rückkehr zur Normalität".

[119] In seiner Recherche konfrontiert Gandolfo (2014: 127-142) den historischen Kontext von Illias Regierung gegenüber den zeitnah publizierten Karikaturen (u.a. Landrú, Palacios) in den satirischen Publikationen (u.a. *Panorama*, *Primera Plana*, *Tía Vicenta*).

[120] „Ich habe ihn als Schildkröte gezeichnet, weil er faltig ist und auch in Pergamino geboren wurde. Andererseits war er unentschlossen und löste keine Probleme". Bemerkenswert an diesem Satz des Komikers ist das Wortspiel, mit dem er über die äußeren Eigenschaft Pergaminos, die mit dessen Alter verbunden ist, spricht, um ihn zu karikieren: die „faltige" Haut (*arrugado*) als die Materialität von Pergamentpapier, „*nacido en Pergamino*" (einer Stadt in der Provinz Buenos Aires). Es wird behauptet, dass Schildkröten aufgrund ihrer Trägheit bei der Entscheidungsfindung auffallen. Diese Aussage bezieht sich auch auf das Alter (63 Jahre) und die reflektierte Natur von Illias, der Arzt war.

[121] Die *Fundación Landrú* digitalisiert aktuell sein Œuvre, s. Link u. Landrú (o. J.).



Abb. 3.21: *Tía Vicenta* – Landrú Zeichnungen – a) Warteschlange für die Revolutionen, 1957, Año 1 Nro. 1; b) Frondizi-Aramburu, Nro. 42, 1958, Agosto 1958; c) Wirtschaftsplan Alsogaray – Nro. 123, 1959 – (Quelle: Archivo de la Historieta - Biblioteca Nacional Mariano Moreno)

Notiz	a) Nro. 1: „¿Perdón, es ésta la cola para las revoluciones?“.[122] b) Nro. 42: „Sí, a mí me habrán dibujado como vaca, pero vos no te librás de que te dibujen como jirafa“.[123] c) Nro. 123: „…y como habrán comprobado, mi Plan Económico se ha venido realizando con todo éxito“.[124]
Deutung	Gemeinsames Merkmal der drei politischen Karikaturen ist ihr formaler Aufbau als Typenkarikatur (Bürgergruppen, Institutionen, Behörden). Hinter diesen dargestellten Prototypen verbergen sich jedoch gesellschaftliche Zustände, die in anderen Karikaturtypen dargestellt werden und individuell zu erläutern sind: a) Das Cover zeigt im Vordergrund drei Generäle, die in einer Schlange stehen. Die Figuren sind mit großen Hüten, Schnurrbärten, anderen Bartformen, Säbeln und Orden gezeichnet. Das Bild setzt sich über diesen ersten Blick hinaus fort, denn wir erkennen eine lange Reihe ähnlich gekleideter Figuren in Uniform, darunter eine winzige Gestalt (möglicherweise Guido, denn seine geringe Körpergröße begünstigte einen solchen Spott). Alle Figuren haben groteske Nasen. Im unteren Teil der Zeichnung, direkt über dem Preis, steht die Unterschrift „Landrú!“; daneben ein Welpe, ein Kätzchen und ein Kind, das einen noch kleineren Hund an der Leine führt. Die Bildfläche ist zeichnerisch überladen, doch aufgrund der Art und Weise, wie Landrú die Perspektive zeichnet, wird die Verteilung der Details auf der Fläche nicht behindert (vgl. Gandolfo 2014: 82). Es entsteht der Eindruck eines endlosen Hintergrundes, der die Herrschaft und Eitelkeit der Mächtigen – hier des Militärs – symbolisiert, sie aber gleichzeitig durch die lange Warteschlange verspottet. Eine andere Interpretation könnte lauten: Die Emanzipation wird vom unterdrückten Bürger vorangetrieben, der das Militär im Keim ersticken will, daher die lange Schlange der Militäranwärter. Die politischen Hintergründe dieser Panoramakarikatur, die die Gegenwart aufgreift und die konservativen, wenig veränderten Strukturen satirisch anzugreifen versucht, werden im historischen Kontext erläutert. b) Das Cover zeigt eine langhalsige Frondizi-Giraffe, die sich mit einem Aramburu-Rind in einem Blumenfeld außerhalb des politischen Rahmens unterhält. Den Hintergrund bildet ein typisches Panorama der endlosen argentinischen Landschaft: ein Landhaus mit rauchendem Schornstein, einheimische Bäume mit kleinen Vögeln in

[122] „Entschuldigen Sie, ist diese die Warteschlange für die Revolutionen?“.
[123] „Ja, sie haben mich vielleicht als Rind gezeichnet, aber du bist nicht davor gefeit, als Giraffe gezeichnet zu werden“.
[124] „..wie sie erfahren konnten, hat sich mein wirtschaftlicher Plan erfolgreich verwirklicht“.

	den Kronen und eine Taube (Symbol des Friedens) in einer Wolke, die die Situation von oben beobachtet. Hier werden die politischen Rivalitäten durch eine Karikatur des Geschehens verspottet, indem Präsident Frondizi (Mai 1958-1962) und Ex-Präsident Aramburu (1955-1958) in einem Dialog satirisch gegenübergestellt werden. c) Alvaro Alsogaray (Finanzminister) spricht in einer Fernsehsendung über den Erfolg seines umgesetzten Wirtschaftsplans. Seine Erscheinung (korpulent, eingebildet, *engominado*) steht im Kontrast zu den als Skelette dargestellten Zuhörern (Bevölkerung). Selbst Landrús Hund ist in einem knochigen Zustand. Damit wird deutlich, für wen der Plan erfolgreich war, nämlich für die herrschende Elite. Alsogarays Politik hatte ein Motto: „hay que pasar el invierno" („Man muss den Winter überstehen"). Unter diesem Motto wurde die Bevölkerung zu Sparmaßnahmen gezwungen. Die Winter vergingen, aber die Situation im Land verbesserte sich nicht. Die Arroganz und Starrheit der Mächtigen gegenüber der Bevölkerung wird in dieser Panoramakarikatur parodiert, die eine allgemeine und längerfristige politische Situation über die Aktualität (Fernsehsendung) hinaus und die katastrophale wirtschaftliche Lage des Landes darstellt.
Historischer Kontex[125]	Um diesen historischen Kontext zu strukturieren, wird er hier in zwei relevante Perioden unterteilt: die autoritäre, militärisch geführte „Revolución libertadora" und die demokratisch gewählten Präsidentschaften von „Frondizi und Illia". 1. „Revolución libertadora" (1955-1958) Am 16. September 1955 stürzte ein Militärputsch mit breiter politischer und gesellschaftlicher Unterstützung Perón, der ins spanische Exil ging. Im Gegensatz zu den Militärputschen von 1930 und 1943 wurde diese Revolution vom gesamten parteipolitischen Spektrum getragen: Radikale und Unionisten, Konservative und Sozialisten, Christdemokraten und nationalistische Gruppen schlossen sich zusammen, um Peróns Präsidentschaft zu beenden. Die Amtseinführung von General Pedro Eugenio Aramburu – ehemaliger Militärattaché in den USA – als Präsident wurde vom gesamten politischen Spektrum begrüßt. Der Historiker César Tcach fasst die soziopolitische Situation im ersten Absatz seines Kapitels treffend zusammen, indem er folgende Ansicht vertritt: „Es difícil encontrar un período de la historia argentina al que se le hayan aplicado tantas metáforas como el iniciado en 1955 con el derrocamiento del presidente Perón"[126] (Tcach 2007: 19). Es begann eine Zeit der politischen und sozialen Unsicherheit, die je nach Blickwinkel widersprüchliche Ergebnisse zeitigte. Einerseits war sie für ihre Protagonisten und die Generationen vor diesen, je nach Betrachtungsweise, eine *revolución libertadora* oder eine *fusiladora* (befreiende Revolution oder eine schießende). Denn Perón wurde von der Nationalen Untersuchungskommission im Zusammenhang mit Korruptionsaffären als „Vaterlandsverräter und flüchtiger Tyrann" eingestuft. Präsident Aramburu verbot daraufhin die Peronistische Partei, griff per Dekret in die CGT ein und verhängte das Kriegsrecht, das im Juni 1956 die Erschießung von Mitgliedern (Militärs und Zivilisten), die einen Aufstand förderten, zur Folge hatte. Diese jüngste Episode – bekannt als *operación masacre* – enthüllte eine neue Dimension, von der sich die Argentinier im 19. Jahrhundert verabschiedet zu haben glaubten: die Todesstrafe aus politischen Gründen (vgl. ebd.: 24f). Auf der anderen Seite begann eine historische Periode, die Historiker mit folgenden Begriffen zu beschreiben versuchen: *semidemocracia* wegen der Ächtung des Peronismus; *parlamentarismo negro* wegen der Ausübung von Politik außerhalb der institutionellen Kanäle; *empate*, weil jeder der Akteure die Möglichkeit hatte, die Projekte seiner Gegner zu blockieren, aber nicht in der Lage war, seine

[125] Die historischen Angaben stützen sich auf Recherchen von Aroskind 2007 und Gordillo 2007. Weitere Informationen zur Wirtschaftspolitik Alsogarays siehe Aroskind 2007: 98-106: „Las políticas económicas"; zu den radikalen Regierungen siehe „El ensayo desarrollista" und „Tres gobiernos radicales" unter *Argentina Histórica.*

[126] „Es ist schwierig, eine Epoche in der argentinischen Geschichte zu finden, auf die so viele Metaphern angewendet wurden, wie diejenige, die 1955 mit dem Sturz von Präsident Perón begann".

	eigenen zu verwirklichen; oder *juego imposible* wegen der Schwierigkeit, Wahlen zu gewinnen, ohne auf die Stimmen der geächteten Peronisten angewiesen zu sein (vgl. ebd.: 19f.). In diesem Kontext der gewaltsamen Verfolgung entstand die sogenannte *resistencia peronista* (der peronistische Widerstand), die sich auch auf zahlreiche nichtperonistische Bevölkerungsschichten ausbreitete. Nicht ohne inneren Widerstand ließ das Militärregime begrenzt freie Wahlen zu, die sie zu kontrollieren glaubte und die die Periode der bedingten Demokratien mit radikalen Regierungen einleiteten. 2. „Frondizi bis Illia" (1958-1966) Frondizi präsentierte sich als Kandidat mit staatsmännischen Fähigkeiten. Er wollte die Parteigrenzen überwinden und ein neues, modernes und wohlhabendes Argentinien aufbauen. Aber er hatte ein ernsthaftes Problem: Er weckte kein Vertrauen, man glaubte ihm nicht. Die Linken verabscheuten ihn wegen seiner Annäherung an die Vereinigten Staaten (er beauftragte ausländische Firmen mit der Erdölförderung und der Verwaltung eines IWF-Kredits) und wegen der Bildungsfreiheit (Gründung von Privatschulen und Universitäten), die er vorbereitete. Die Rechte misstraute seinem marxistischen Hintergrund. Der Peronismus wandte sich gegen ihn, weil er nach einer massiven Lohnerhöhung zu Beginn seiner Amtszeit die Löhne einfror und die Rückgabe der CGT an die Gewerkschaftsführer verzögerte. Der Anti-Peronismus verzieh ihm den Pakt mit Perón nicht. Das gesamtstaatliche Projekt Frondizis wurde im gesellschaftspolitischen Kontext stark kritisiert, insbesondere seine Wirtschaftspolitik. Hier gab es einen besonderen Effekt, der darin bestand, die als negativ empfundenen Auswirkungen seiner Regierung auf zwei Figuren zu konzentrieren: das Militär und Álvaro Alsogaray (vgl. Abb. 3.21c). Um den Unmutsbekundungen zu begegnen, lancierte die Regierung den *Plan Conintes*, der der Armee die Befugnis gab, Gewerkschafter und Oppositionelle zu verhaften, festzusetzen und zu verhören. Seine Außenpolitik und der Sieg des Peronismus bei den Wahlen 1962 führten zu einem erneuten Staatsstreich. Um die Regierungsführung zu retten, übernahm der radikale Senatspräsident José María Guido das Amt, dessen Regierung vom Militär kontrolliert wurde. Aus den Präsidentschaftswahlen von 1963, bei denen der Peronismus verboten war, ging Arturo Illia von der Radikalen Bürgerunion des Volkes als Präsident hervor. Die Annullierung der Ölverträge, des Arzneimittelgesetzes und die Erhöhung der Investitionen in Gesundheit und Bildung stießen in der Wirtschaft auf Ablehnung. Der Peronismus, insbesondere seine gewerkschaftliche Basis, und die Presse führten eine heftige Kampagne gegen den radikalen Führer und ebneten den Weg für das Militär, der Demokratie einen weiteren Schlag zu versetzen. Am 28. Juni 1966 übernahm General Juan Carlos Onganía de facto die Macht und errichtete die Diktatur der *Revolución Argentina*. Erneut genoss er breite politische und gesellschaftliche Unterstützung.[127]

Die Entwicklung des politischen Humors und der Karikatur in der Presse als Plattform für den Rezipienten, um eine kritischere Reflexion von Geschichte und geschichtlichen Ereignissen zu fördern, wurde durch diese aktuellen satirisch-politischen Publikationen vorangetrieben.

[127] Für eine historische Zusammenfassung dieses Zeitraums siehe Kap. „De Frondizi a Onganía", *Canal Encuentro*. Link u. O.V. (2007), 1:30:10.

3.3 *Historietas argentinas*: Widerstand – Humor – Sozialpolitik[128]



Una civiltà democratica si salverà solo se farà del linguaggio dell'immagini una provocazione alla riflessione critica, non un invito all'ipnosi.[129]

~ U. Eco (2017: 346) ~

In ihrer Studie *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* weist Laura Vázquez im Abschnitt „Años dorados: auge y declive" (2010: 16ff.) darauf hin, dass die goldenen Jahre des Comics mit einer Zeit der Expansion der Kulturindustrie im Land zusammenfielen. Vor allem in den 1940er und 1950er Jahren, so die Autorin, etablierte sich der Comic als Massenprodukt in der Kulturindustrie und schaffte es, sein Publikum zu formen und ein Berufssystem zu festigen. Die Verlage Abril, Códex, Columba, Dante Quinterno, Frontera und Manuel Láinez stellten in dieser Zeit ein Angebot auf dem Markt der Wochenzeitschriften dar. Sie trafen auf einen historischen Moment, in dem Staat und Markt im Bereich der Medien und Kulturgüter miteinander konkurrierten. Das heißt, sie waren Teil der exponentiellen Entwicklung eines Sektors, der Radio, Kino und Massenpresse umfasste.

Die Produktions- und Vertriebsbedingungen, die dem Comic eine privilegierte Stellung in der Industrie verschafft hatten, verschlechterten sich jedoch in den 1960er Jahren weiter, so Vázquez. Die Umwandlung von Wochenzeitschriften in Monatshefte ist ein Indikator für den Niedergang der Branche. In dieser Phase mussten die Verlage Sektoren mit größerer Kaufkraft ansprechen und die Aufmerksamkeit neuer Zielgruppen auf sich ziehen (vgl. ebd.). In diesem Teilkapitel werden einige Werke aus dieser Zeit vorgestellt, die den Anreiz von Umberto Eco „rende[re] il linguaggio delle immagini una provocazione a cui pensare" unterstützen. Unter den argentinischen Comics, die im 20. Jahrhundert buchstäblich *escribieron historia* sowie große Popularität erlangten, stelle ich *Patoruzú* (1935), den von Dante Quinterno geschaffenen *patagón* (großfüßigen) „*Tehuelche-Indio*"[130] (Abb. 3.22a), *El Eternauta* (1959) von Oesterheld/Solano López (Abb. 3.22b) und *Mafalda* (1969) von Quino (Abb. 3.22c) vor. Zwei von ihnen haben einen Platz in den *Caras y Caretas* (Nro. 2259) erhalten, die den *historietas argentinas* gewidmet sind. Jede der oben genannten Figuren ist eng mit dem sozio-historischen Kontext der jeweiligen Epoche verbunden, wie in diesem Abschnitt gezeigt wird.

[128] Die Untersuchung stützt sich u.a. auf die Zeitschrift *Todo es Historia,* den Fernsehunterrichtszyklus von *Canal Encuentro* 2010 sowie Recherchen von u.a. Giunta 2000, Vázquez 2010, A. Flores 2014 und Donadon 2021.

[129] „Eine demokratische Zivilisation wird nur dann gerettet, wenn sie die Sprache der Bilder zu einer Provokation zur kritischen Reflexion macht, keine Einladung zur Hypnose".

[130] Der Begriff „Indio" hat in diesem Zusammenhang keine negative Bedeutung. Die Figur Quinternos gehört zu einer indigenen Gemeinde. In diesem Fall handelt es sich um die *Tehuelches*, das größte indigene Volk in Patagonien (daher *patagón*), Provinz Chubut, Argentinien. Für die Ureinwohner hat sich heute allgemein die Bezeichnung *pueblos originarios* eingebürgert. In 3.3.1 wird der *Tehuelche*-Indio *Patoruzú* vorgestellt.



Abb. 3.22: a) *Indio Patoruzú*, b) *El Eternauta*, c) *Mafalda* (Quelle: Archivo de la Historieta)

Die historische Entwicklung emblematischer argentinischer Comics, ihrer Zeichner, Texter und Protagonisten wurde vom Fernsehsender *Encuentro* (2010 bis 2013), in dem TV-Unterrichtszyklus „*Continuará...*“ (Teile I, II, III, je 13 Folgen à 30 Minuten) der Produktionsfirma *Nativa contenidos* unter der Leitung von Juan Sasturain, als *Historietas argentinas* gezeigt. Sasturain „erzählt uns die Geschichte des Comics, seiner Genres und Figuren, seiner Autoren und Zeichner [...] anhand von guten Beispielen, die beweisen, dass der Comic ein wesentlicher Bestandteil der argentinischen Kunst- und Kulturgeschichte ist. Eine Geschichte, die mit den Anfängen dieser Kunstform beginnt und bis heute andauert“, wie es in der Einleitung heißt. In dieser Retrospektive vermischen sich die Ansichten der Protagonisten mit strukturellen, quantitativen und qualitativen Analysen, die den kritischen Blick auf das Thema bereichern. Ausgehend von diesen wissenschaftlichen Studien verschiedener Autoren werden in diesem Abschnitt in chronologischer Reihenfolge repräsentative Merkmale der oben genannten Meilensteine des argentinischen Comics (*Patoruzú* 3.3.1, *El Eternauta* 3.3.2 und *Mafalda* 3.3.3) vorgestellt. Ziel ist es, ihren Beitrag zum soziopolitischen Kontext des Landes durch ihre starke Botschaft („provocazione a cui pensare“) in relevanten historischen Momenten des Jahrhunderts zu beleuchten. Meine Analyse wird explizit in den jeweiligen soziopolitischen Kontext eingebettet und anhand der folgenden vier Kernpunkte durchgeführt: Figur (Charakter, Rolle), kulturelle Bezüge der Erzählung (Raum, Zeitgeschehen), mediale Verbreitung (Format, Verlag, Merchandising), Rezeption (Interpretation, Aneignung). Die relevanten Informationen zur aktuellen Rezeption der oben genannten Comics werden – wo nötig – punktuell beschrieben, um das aktuelle Fortleben der Figuren in Zeiten neuer Technologien und Lesarten zu thematisieren.

3.3.1 Der tugendhafte und beständigste fiktive Held Argentiniens: *Patoruzú* (1931-1940)[131]

Dante Raúl Quinterno (1909-2003)[132], Gründer der ersten argentinischen Comic-Vertriebsgesellschaft[133], zeichnete für seinen Band *Aventuras de Don Gil Contento* (1928) eine Nebenfigur namens *Curugua-Curiguagüigua*. Diese *Tehuelche*-Indianerfigur erschien zunächst nur kurz in der Zeitung *Crítica* (Abb. 3.23a) und wurde später als *El Indio Patoruzú* bekannt. Die Namensänderung wird im ersten Strip (3.23b, Panel 1) dokumentiert, in dem der *Cacique*[134] in Buenos Aires ankommt und von Julián de Montepío begrüßt wird: „¡Por fin llegaste „**Patoruzú**": Te bautizo con ese nombre porque el tuyo me descoyunta las mandíbulas" [135]. Später wurde bekannt, dass der Name des *Cacique* von Muzio Sáenz Peña, einem Freund Quinternos, vorgeschlagen wurde, der die Änderung empfahl, inspiriert von einer berühmten Süßigkeit jener Zeit, der *Pasta de Oruzú*.[136]



FIGURA 2 - Aviso publicado en Crítica el 18 de octubre de 1928 anunciando la inclusión del indio Curugua-Curiguagüigua en la historieta Don Gil Contento.



Abb. 3.23: a) Debüt des „Indio" *Curugua-Curiguagüigua* – Zeitung *Crítica* am 18.10.1928;[137]
b) der erste Strip in der *Aventuras de Don Gil contento* vom 19.10.1928 (Quelle: *Historia Hoy*)[138]

---

[131] Die Darstellung stützt sich auf Recherchen mehrerer Autoren aus den folgenden Quellen: TV-Sendung Canal *Encuentro,* Continuará…/T1-E3 (s. Link u. Sasturain 2010), *Todo historietas* „Dante Quinterno" sowie auf den Katalog *A todo Patoruzú* unter www.bn.gov.ar.

[132] Für weitere Informationen s. „Biografía, personajes, tiras cómicas". Link unter Quinterno 2000.

[133] Als erster Autor beanspruchte Quinterno das Urheberrecht für seine Zeichnungen, als er im Jahre 1935 zur Zeitung *El Mundo* wechselte. Er gründete seine eigene *Dante-Quinterno*-Gewerkschaft, um das Urheberrecht von Autoren zu verteidigen (Quelle: Continuará I – E3, 6:22-6:53).

[134] Häuptling (Stereotype) einiger indigener Stämme in Mittel- und Südamerika.

[135] „Du bist endlich angekommen ‚**Patoruzú**': Ich taufe dich auf diesen Namen, weil deiner den Kiefer zerreißt".

[136] Quelle: *Continuará* T1-E3, 12:41-13:04 (s. Link u. Sasturain 2010).

[137] Der Text der Panel 2 bis 3 befasst sich mit *Patoruzús'* Sorgen um sein Hab und Gut, insbesondere um seinen Strauß Carmela. Sie werden nicht wörtlich übersetzt, da es hier lediglich darum geht, die Ankunft des *Cacique* in der Stadt zu zeigen.

[138] Siehe Link unter Catta 2023 sowie Gutiérrez 2018: 13.

Der erste *Patoruzú* wird als der letzte Sprössling des großen Stammes der *Tehuelche* dargestellt, der in Patagonien lebt und von seinem Onkel aus der Provinz Chubut nach Buenos Aires geschickt wird, damit Don Gil ihn vor seinem bevorstehenden Tod adoptieren kann. Diese Figur taucht 1930 in dem Comic *Julián de Montepío*[139] wieder auf, den Quinterno Ende 1928 für die Zeitung *La Razón* zu zeichnen begann. Die Abenteuer des Playboys Julián führen den *Tehuelche*-Indio mit seinem immensen ererbten Vermögen in die Hauptstadt. Diese Figur rückte jedoch immer mehr in den Mittelpunkt, so dass der Name des Comics im August 1931 in *Patoruzú* geändert wurde. Der lebhafte *Montepío* beschließt sofort, *Patoruzú* in das Stadtleben einzuführen. Daraus entspinnt sich eine Reihe von Gags, die den Leser zum nachdenklichen Lachen bringen sollen, anlässlich einer der abruptesten Veränderungen in der politischen Geschichte Argentiniens. Denn die erste De-facto-Regierung des 20. Jahrhunderts unter General F. Uriburu und die *década infame* prägten den historischen Kontext dieser Zeit. Von nun an entfaltete sich das Abenteuerleben des gutmütigen *Cacique* im besten Stil von Hergés *Tim und Struppi* oder Floyd Gottfredsons *Micky Maus*. Am 11. Dezember 1935 debütierte *Patoruzú* in der Tageszeitung *El Mundo*. Im Magazin *Mundo Argentino* erschien der Comic wöchentlich auf einer großen Farbseite.[140] Der als „Disney argentino" bekannte Quinterno schuf für diesen Strip ein Universum nationaler Comicfiguren. Abb. 3.24 zeigt die Figuren, die in der Publikation eine zentrale Rolle spielen.



Abb. 3.24: Alle Figuren von Dante Quinterno (v.l.n.r.): *Patoruzú*, *Pferd Pampero*, *Ñancul*, *Chacha*, *Isidoro Cañones*, *Coronel Urbano Cañones*, *Upa*, *Patora*, *Isidorito und Patoruzito*. Quinterno Unterschrift (u.l.) (Quelle*: Todo Historietas*)[141]

Aufgrund des überwältigenden Erfolgs bei den Lesern schuf Quinterno die Serie *Patoruzito* (1945), in der die Geschichte von *Patoruzú* als Kind erzählt wird (wöchentlicher Abenteuercomic, an dem u.a. Eduardo Ferro, José Luis Salinas und Alberto Breccia mitwirkten). Später erschienen *Correrías de Patoruzito* (1958) und *Locuras de Isidoro* (1968). Zwischen 1937 und 1984 erschien *El Libro de Oro Patoruzú*, Pflichtlektüre in lateinamerikanischen Haushalten. In seinem Vortrag erklärt Sasturain: Quinterno schuf mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit das, was wir heute „Multimedia" nennen würden. Er war der erste populäre argentinische Comiczeichner, der die Schaffung eines Universums von Figuren als eine eigene Welt vorschlug.[142] Dies ermöglichte ihm eine Erweiterung des narrativen Universums (vgl. Canal *Encuentro*, *Continuará*, 2:06-2:10; 2:27-2:40, s. Link u. Sasturain 2010). Das Werk von Dante

[139] „Dieser Comic ist absolut modern, mit einer grafischen Auflösung und einer visuellen und literarischen Erzählung auf höchstem Niveau" (Pablo Sapia 2018: 17 – Katalog *A todo Patoruzú,* Übers. LD).
[140] Ein Exemplar diesen Strips aus *Mundo Argentino* 1935, Nr.1312 befindet sich in Lucas Nine 2018: 27.
[141] Die Figuren von *Patoruzús* Universum sind im *Canal Encuentro* in der TV-Sendung *Continuará*… TI – E3, 2:27-2:40; 5:26-6:05 (Familie), 9:38-9:59 (Galerie böser Charaktere) beschrieben (s. Link u. Sasturain 2010).
[142] Eine detaillierte Analyse dieser Charaktere findet sich in Steimberg 1982 sowie 2013.

Quinterno ist paradigmatisch für eine nationalistische Denkweise; denn in dieser Zeit wurde nicht nur die Bedeutung einer lokalen Produktion gegenüber einer internationalen Industrie betont, sondern auch die Notwendigkeit, dass diese Produkte die „ideosincrasia nacional“[143] offenbaren (vgl. Vázquez 2010: 14). Dieser Diskurs, so Vázquez, spiegelt sich sowohl in Leitartikeln und Publikationen als auch in den Comics selbst wider. Die Werke Dante Quinternos sind paradigmatisch für diese nationalistische Ideologie. Seine Figuren, die mit einer konservativen und schematischen Moral ausgestattet sind, weisen stark manichäische Identitäten auf.

Quinternos Familie bewahrt eine Sammlung von Originalen und Erstausgaben von Comics, Tagebüchern, Dokumenten, Skizzen und Fotografien auf, die die Geschichte von *Patoruzú* und seines Schöpfers von seinen ersten Schritten an erzählen. Dokumentiert sind beispielsweise Quinternos erste Versuche mit dem Medium im Alter von neun Jahren, als seine Zeichnungen auf der Seite der Herausgeber von *Caras y Caretas* veröffentlicht wurden, und ab 1928, als er als Mitglied einer Gruppe von Zeichnern einen Comic-Wettbewerb dieser Zeitschrift gewann.[144] In einem seiner seltenen Interviews, das er der Zeitschrift *Aconcagua* Nro. 21 (Oktober 1931) gab, erklärt Quinterno, wie er seine Hauptfigur geschaffen und charakterisiert hat:

> Diseñé a Patoruzú después de haber estudiado la psicología de los indios que sobreviven en el país, y me interesó especialmente el más bonachón e ingenuo. Pero es la auténtica personificación del valor, simboliza cuanto de excelso puede contener el alma humana, y en él se conjugan todas las virtudes inalcanzables para el común de los mortales. Es el hombre perfecto dentro de la imperfección humana.[145]
>
> (Quelle: F. García für *Tebeosfera* 2003)[146]

Im Prolog des Katalogs zur Ausstellung *A todo Patoruzú* (2018) hebt der Kulturdirektor der Nationalbibliothek, Ezequiel Martínez, die Besonderheiten hervor, die Quinternos klare und aufschlussreiche Idee für diesen Comic auszeichnen. Er enthüllt einige der Schlüssel, um zu verstehen, wie dieser markante und beständige fiktive Held Argentiniens geformt wurde:

> Una definición simplista diría que Patoruzú es un cacique tehuelche oriundo de la Patagonia profunda, vestido con un poncho sin estridencias, pero dueño de una fortuna ancestral y de una fuerza descomunal. […] Pero ese disfraz abrigaba el talento de Dante Quinterno, quien encarnó en ese personaje a un héroe con las características que todos querían y necesitaban ver: generoso, honrado, valiente, sensible e ingenuo hasta la exageración. Patoruzú no estaba solo; siempre lo acompañó Isidoro Cañones, un porteño irresponsable, jugador, vago, cobarde, vividor y desvergonzado, aunque simpático y entrador: la antítesis del modelo de moral y rectitud que caracterizaba al cacique. Fue esa dupla la que encarnó uno de los más significativos contrastes – y a la vez, uno de los

[143] „nationale Eigenart“.
[144] Siehe Wettbewerb in *Caras y Caretas*: https://todohistorietas.com.ar/CarasyCaretasConcurso.JPG.
[145] „Ich habe Patoruzú entworfen, nachdem ich die Psychologie der im Land überlebenden Indianer studiert hatte, und ich interessierte mich besonders für die gutmütigsten und naivsten. Aber er ist die wahre Verkörperung des Mutes, er symbolisiert, wie erhaben die menschliche Seele sein kann, und in ihm sind alle unerreichbaren Tugenden vereint, die für den gewöhnlichen Sterblichen unerreichbar sind. Er ist der vollkommene Mensch in der menschlichen Unvollkommenheit“. Diese Charakterisierung Patoruzús findet sich unter Canal *Encuentro - Continuará* I – E3, 2010, 2:41-3:22 (s. Link u. Sasturain 2010).
[146] Siehe Link unter Fernando García (2003).

> mayores hallazgos – en la crónica de la historieta argentina: la oposición entre el campo y la ciudad, entre el mundo rural y el mundo urbano, entre la honestidad y el oportunismo. […] Sus personajes siempre debían tener como destinatarios „a toda la familia", jamás un cuadro subido de tono o con dobles intenciones, nunca la violencia gratuita ni la agresión desmedida.[147] (Gutiérrez 2018: 7, Katalog *A todo Patoruzú*)

Aus dieser Passage lassen sich zwei grundlegende Charakteristika des Comics ableiten: das antagonistische Duo in Bezug auf moralische Werte (*Cacique Patoruzú honrado*, *valiente*, sensibel gegenüber seinem Neffen *Isidoro* irresponsable, *jugador*, *vago* usw.)[148] und die Unterschiede zwischen den Lebensstilen im riesigen argentinischen Territorium (Land vs. Stadt, ländliche vs. städtische Welt). Quinternos Idee, seine Figur aus einem fast nomadischen Leben in Patagonien mit einem neuen Leben in einem lebhaften Zentrum wie der Stadt Buenos Aires zu kontrastieren, verleiht diesem Duo eine eigene Dynamik. *Patoruzú* ist immer auf der Seite der Schwachen und setzt sich mit ganzem Herzen für eine gute Sache ein. Er lügt nicht, er tut Gutes, er bestraft die Bösen, er wendet das Gesetz an, immer aus einer reinen Perspektive. Er bekennt sich zur Nächstenliebe und im Gegensatz zum bereits mythologisierten Gaucho, der vom Guten und Verfolgten zu sprechen pflegte, personifiziert diese „*Indio*"-Figur Makellosigkeit. Dennoch verlieh Quinterno seiner Figur die Gauchosprache des 19. Jahrhunderts. Sein Neffe Isidoro stellt einen verantwortungslosen, verspielten, faulen, feigen und schamlosen *porteño* dar, der dennoch sympathisch und unternehmungslustig ist. Er ist also das Gegenteil des Vorbildes an Moral und Rechtschaffenheit, das den *Cacique* charakterisiert. In Abb. 3.25 ärgert sich *Patoruzú*, weil Isidoro gelogen hat: „Yo nunca te dije eso, trompeta!"[149]. Die grafischen Elemente und die Gestaltungsform der Texte setzen besondere Akzente für die Erzählung: *Patoruzús* Wutanfall wird durch typografische Textgestaltung (Fettdruck), resolute Bewegung (Linien um den Kopf) und strenge Körperhaltung (gestreckte Arme) gekennzeichnet; Isidoros Angst mit einem roten Gesicht und Schweißtropfen, das Abheben vom Boden durch *Patoruzús* Faust mit Staub-Wölkchen und Bewegungslinien und ausgestreckten Händen symbolisiert; Upas Erstaunen wird durch eine Denkblase („¿Qué canejo pasa?) und ihre starre Mine angedeutet. Hier wird das unbeugsame Verlangen von *Patoruzú* nach Fairness dargestellt.

[147] „Eine vereinfachte Definition würde sagen, dass Patoruzú ein *Tehuelche*-Häuptling aus dem tiefen Patagonien ist, gekleidet mit einem schlichten Poncho aber Besitzer eines vererbten Vermögens und enormer Stärke. […] Aber dieses Kostüm verbarg das Talent von Dante Quinterno, der mit dieser Figur einen Helden zeichnete, der Eigenschaften verkörperte, die jeder sehen wollte und musste: Großzügigkeit, Ehrlichkeit, Mut, Sensibilität und Naivität bis zur Übertreibung. Patoruzú war nicht allein; er wurde immer von Isidoro Cañones begleitet, einem verantwortungslosen Porteño, einem Spieler und Playboy, faul, feige und schamlos, jedoch freundlich und einnehmend: die Antithese des Modells von Moral und Rechtschaffenheit, das den *Cacique* [Häuptling] charakterisierte. Dieses Duo verkörperte einen der bedeutendsten Kontraste – und gleichzeitig eine der größten Entdeckungen – in der argentinischen Comic-Geschichte: den Gegensatz zwischen Land und Stadt, zwischen Ehrlichkeit und Opportunismus. […] Seine Charaktere sollten sich immer an die ‚ganze Familie' richten, niemals ein Bild mit doppelten Absichten, niemals grundlose Gewalt oder übermäßige Aggression".

[148] Patoruzú: ehrlich, mutig, einfühlsam; Isidoro: verantwortungslos, Spieler, faul.

[149] „Das habe ich Dir nie gesagt, Du Lügner!".



Abb. 3.25: Patoruzú, Isidoro Cañones, Upa (Quelle: *Continuará*… E3, 10:00, Link unter Sasturain 2010)

Nach und nach führte Quinterno *Patoruzú* in die Welt des Comic-Superhelden, in der sich exotische und fantastische Abenteuer an den entlegensten Orten der Welt abspielten – aber immer aus einer argentinischen und zeitgenössischen Perspektive. Die Schurken, vielfältig und einprägsam, reihen sich ohne Pause aneinander. Das Vermarktungsmodell des Autors ist nordamerikanisch, aber der eigene Stil immer argentinisch. In dieser Hinsicht ähnelt der *Cacique* anderen zeitgenössischen Helden wie *Tintin* (Hergé) und vor allem der *Micky Maus* aus Floyd Gottfredsons täglichen Strips – wie bereits erwähnt –, gestützt durch viele Gemeinsamkeiten zwischen den Charakteren (vgl. *Continuará* TI – E3, 16:03-16:44, s. Link u. Sasturain 2010). Es ist möglich, dass die Beliebtheit von Patoruzú damit zusammenhing, dass Argentinien in seiner *década infame* steckte und die Bürger sich nach einer reinen und ehrlichen Figur sehnten, wie José María Gutiérrez[150] anmerkt.[151] Diese Ansicht kann sowohl durch die in dieser Arbeit vorgestellten Analysen als auch durch den historischen Kontext bestätigt werden (vgl. 3.2, u.a. *Caras y Caretas* und *Cascabel*).



Abb. 3.26: *The adventures of Patoruzú*, USA, Green Publishing, Winter 1946 (Quelle: Gutiérrez 2018: 67, Katalog *A todo Patoruzú*)

In Bezug auf die ideologische Charakterisierung von *Patoruzú* durch Soziologen in den 1970er Jahren erklärt der argentinische Comic-Zeichner Carlos Loiseau (*Caloi*, 1948-2012) für Canal *Encuentro*, 2010: „Ich fand eine Kontroverse, die nach den 1970er Jahren ausbrach, sehr interessant. [...] Aber obwohl diese Einschätzungen berechtigt sind […] [,] [e]ine ideologische Zerlegung der Inhalte und Charaktere würde den Erfolg und die Popularität weder erklären noch erschöpfen“ (vgl. *Continuará* TI–E3, 10:31-12:31, s. Link u. Sasturain 2010). Die Soziologen folgten der Stoßrichtung Ariel Dorfmans und Armand Mattelarts (*Para leer al Pato Donald* [1972] 2002), einer Gedanken lesenden Instrumentierung, die Disney-Comics aus marxistischer Sicht als kapitalistische Propaganda für den amerikanischen Unternehmens- und Kulturimperialismus kritisieren. Sie betonten, dass *Patoruzú* ein millionenschwerer *Cacique* mit Superkräften ist, ähnlich den nordamerikanischen

[150] Gutiérrez ist Leiter der Abteilung der Zeitungsbibliothek und des Comic-Archivs der Bibliothek Mariano Moreno in Buenos Aires und Kurator der Ausstellung *A todo Patoruzú* 2018.
[151] Siehe dazu „Patoruzú, ícono de la argentinidad“ in Gutiérrez 2018: 69, Katalog *A todo Patoruzú*.

Superhelden; der Pate (Isidoro), der sein Geld ausgibt, ist der Neffe eines pensionierten Obersts, der Werte und Rechtschaffenheit verkörpert. Dieser analytische Trend wurde auch auf andere Comics und Superhelden übertragen. Die Figuren und ihre Botschaften haben jedoch nicht an Popularität verloren. Sasturain bestätigt, dass die Popularität des Magazins und der Figur *Patoruzú* von Argentinien über Lateinamerika bis nach Spanien reichte (vgl. *Continuará* TI – E3, 13:05-13:25, s. Link u. Sasturain 2010). Darüber hinaus war es das erste Mal, dass eine argentinische Figur als Zeitschrift in den USA verkauft und als englischsprachiger Comic in amerikanischen Zeitungen veröffentlicht wurde (s. Abb. 3.26).

Quinterno fügte den Vermarktungslizenzen sein Urheberrecht hinzu, um die Kontrolle über die Vermarktung seiner Kreationen (Puppen, Kleidung, Poster, Kostüme etc.) zu haben. Nach der Diversifizierung des Sindicato Dante Quinterno lizenzierte sein Schöpfer die Figur *Patoruzú* für kommerzielle Zwecke (vgl. Vázquez 2010: 25). Es wurde auch ein Film im Hollywood-Stil produziert, so Sasturain in einem Interview mit Caloi, in dem einige Figuren aus den USA mitgebracht wurden, beeinflusst von der Abenteuerkultur der indigen Bevölkerung Nordamerikas. Der Film beginnt als traditioneller Zeichentrickfilm mit dem Paten von Buenos Aires und dem *Cacique*, der in die Hauptstadt kommt. Dann entwickelt er sich zu einem Abenteuerfilm, dessen Schauplatz nach Afrika (Ägypten) wechselt und Elemente der dortigen Kultur einbezieht (vgl. *Continuará* TI – E3, 15:00-17:45, s. Link u. Sasturain 2010). Im Oktober 1931 schrieb Quinterno in der Zeitschrift *Aconcagua* Nro. 21: „ Les demostraré [a los estadounidenses] que sabemos hacer historietas, y hasta películas de dibujos animados“[152]. Im Jahr 1941 nahm Quinterno schließlich die Produktion mit einem Unternehmen auf (Abb. 3.27a). Ein weiterer Anreiz für die Produktion des Films könnte Walt Disneys Besuch in Argentinien im Jahr 1941 gewesen sein, als er mit einer Gruppe von Mitarbeitern eine Reise durch Lateinamerika unternahm (Abb. 3.27b).[153]



Abb. 3.27: a) Werbeflyer 1942; b) Quinterno trifft 1941 Walt Disney in Buenos Aires (Quelle: Katalog *A todo Patoruzú* 2018: 62; 65) [154]

[152] „Ich werde ihnen [den Amerikanern] zeigen, dass wir wissen, wie man Comics und sogar Zeichentrickfilme macht“.
[153] Für weitere Details siehe Nine 2018: 61ff.: „Un extraño caso de *Upa* en apuros“.
[154] Weitere Einzelheiten sind zu finden in „La historia de Patoruzú: secretos y curiosidades de nuestro primer héroe animado“ vom Ministerio de Cultura de la Nación 26.11.2018, Link u. Quinterno (2018).

Daniele Barbieri[155] definiert Patoruzú als eine paradoxe Figur, die unvereinbare und traditionelle Funktionen in der Geschichte des Landes vereint:

> [Patoruzú] è indiano ma si comporta come un gaucho, è latifondista ma è anche capo di tribù. Rappresenta uno spirito di conciliazione nazionale disposto a sostenere anche le ideologie più conservatrici delle varie giunte militare al potere. Ma è anche una sorta di umoristico supereroe (benché sprovvisto di superpoteri), l'unico che il fumetto argentino abbia mai prodotto.[156] (Barbieri 2008: 78)

Gutiérrez bestätigt dies im Abschnitt „Il Dante de la historieta Argentina" des Katalogs *A todo Patoruzú*. Denn er bewertet die ungewöhnliche Schöpfung *Patoruzú*, deren Neuartigkeit immer wieder bewundert wird, als „unumstrittene Ikone auf nationaler Ebene, bewundert von Disney, in den USA als Zeichentrickfilm veröffentlicht und Inspirationsquelle für René Goscinny (Autor von Asterix)" (vgl. Gutiérrez 2018: 7, Katalog *A todo Patoruzú*). Ein weiteres Argument ist, dass *Patoruzú* dem ersten nordamerikanischen Comic-Superhelden um fünf Jahre voraus war. Interessanterweise, so Gutiérrez, stamme seine Stärke nicht von einem Zauberspruch oder einem Laborunfall, er sei auch kein Außerirdischer wie Superman, sondern entspringe seiner Reinheit und Moral. Er ist stark, weil er ist, was er ist: ein Held der moralischen Gerechtigkeit.

3.3.2 Der ewige Wanderer zwischen den Dimensionen: *El Eternauta* (1957-1976)[157]

Der Science-Fiction-Comic *El Eternauta* von Héctor Germán Oesterheld (1919-1978) erlebte drei soziopolitische Phasen in Argentinien, die seine Lektüre beeinflussten, wie in diesem Abschnitt analysiert wird. Er wurde in *Hora Cero* (1957), *Revista Gente* (1969) und *Ed. Récord* (1976) veröffentlicht. Einigen Quellen zufolge zählt dieser SF-Comic zu den großen Klassikern des Genres und gilt in seinem Ursprungsland als ein wichtiges Werk der dortigen Comicgeschichte.[158]

Im Jahr 1957 gründete Héctor Oesterheld zusammen mit seinem Bruder Jorge den Verlag Frontera.[159] In den dazugehörigen Zeitschriften *Hora Cero* und *Frontera* arbeitete Oesterheld als Szenarist mit den besten Zeichnern der Zeit zusammen: Hugo Pratt (1927-1995), Alberto Breccia (1919-1993), Francisco Solano López (1928-2011), Arturo Pérez del Castillo (1925-1992), José Muñoz (1942), Leo Durañona (1938–2016) und Juan Giménez López (1943-2020). Diese Künstler brachten dem argentinischen Comic weltweite Anerkennung, die bis

---

[155] Barbieri hat zahlreiche Beiträge zu Comics, visueller Kommunikation und Poesie verfasst. In einem persönlichen Interview am 29.09.2016 an der Scuola Superiore di Studi Umanistici della Università di Bologna teilte mir Barbieri seine und Umberto Ecos semiotische Sicht auf die „letteratura a fumetti" mit.

[156] „[Patoruzú] ist Indianer, aber verhält sich wie ein *Gaucho*; er ist Grundbesitzer, aber auch ein Stammeshäuptling. Er repräsentiert einen Geist der nationalen Versöhnung, ist selbst bereit, die konservativen Ideologien der verschiedenen militärischen Regierungen, die an die Macht kamen, zu verteidigen. Aber er ist auch eine Art humorvoller Superheld (ohne Superkräfte), der einzige, den der argentinische Comic jemals hervorgebracht hatte".

[157] Diese Ausführung stützt sich auf folgende Studien: u.a. Von Sprecher 2007, Gago 2009, Barbieri 2009, Sasturain 2010 in dem Fernsehunterrichtszyklus Canal *Encuentro* T1–E13, Fernández 2012, Montero 2013.

[158] *Caras y caretas* widmete die Ausgabe Nro. 2379, Año 60, mit dem Cover-Titel „Las batallas de Héctor Oesterheld" diesem Autor, laut Pigna „als Hommage an einen der ganz Großen der argentinischen Kultur".

[159] Für eine detaillierte Studie dieses Editorials siehe Vázquez (2010: 25-33): „Frontera: industria nacional".

heute anhält. Die Arbeitsbedingungen für Comiczeichner waren damals ideal, was dazu führte, dass sich viele ausländische Autoren, vor allem Italiener, in Buenos Aires niederließen. Die einheimische *literatura dibujada* erhielt ihr bis heute aktuelles Profil. Sie begann, bis dahin unbekannte Themen aufzugreifen, um immer komplexere menschliche Problemlagen und Konstellationen darzustellen, und sie unterschied sich stark vom amerikanischen Modell, dem die Comics bis dahin gefolgt waren. So entstand bei *Hora Cero* die Science-Fiction-Geschichte *El Eternauta*, die zu einem weltweiten Meilenstein in der Welt der Comics werden sollte. Mit den Zeichnungen von Francisco Solano López erreichte der Erzählstil von Oesterheld seinen Höhepunkt, als er sich von den klassischen Comics mit Helden und Schurken, Bewaffneten und Indios abwandte und anfing, Figuren zu schaffen, die nicht so makellos waren. Es waren Helden, die Angst hatten, sympathische Schurken, Verlierer und Ausgestoßene, Männer, die kämpften, um sich zu beweisen. Vor allem aber wurde Oesterheld für die neuen Schauplätze seiner Abenteuer berühmt, denn er siedelte seine Geschichten eher anvertrauten als an exotischen Orten an.[160] Für Canal *Encuentro* (*Continuará* T1-E13, 7:03-9:14, s. Link u. Sasturain 2010) beschreibt Pablo Capanna[161] die Bausteine Oesterhelds Graphic Novel. Zum einen war er Herausgeber der SF-Zeitschrift *Más allá* (1953-1957)[162], der einzigen auflagenstarken Zeitschrift in Argentinien, die sich diesem Genre widmete. Zum anderen wurde er auch von zwei weiteren Publikationen beeinflusst: dem nordamerikanischen Roman „The Puppet Masters" (Robert A. Heinlein, 1951, in gekürzter Fassung veröffentlicht in *Más allá* Nro. 21 de febrero 1955) und von der Kurzgeschichte „Saturnino Fernández Héroe" Ignacio Covarrubias' (veröffentlicht in *Más Allá* Vol. 3, Nro. 27, August 1955, Abb. 3.28).

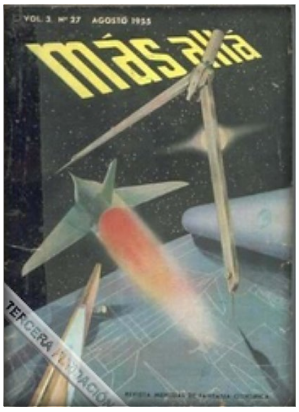


Abb. 3.28: SF-Zeitschrift *Más allá* – Vol. 3, Nro 27, 1955

Es ist möglich, dass Oesterheld aus diesen beiden Lektüren einige Elemente für sein Werk entnommen hat (z.B. den Schneefall in der Stadt, die Usurpatoren von Körpern usw.).[163] Der Verdienst Oesterhelds besteht jedoch darin, dass er die typischen Genre-Themen der 1950er Jahre (Invasionsszenen, interplanetare Kriege usw.) aufgreift und sie in Buenos Aires mit einer politischen Deutungsebene ansiedelt. Daher interpretiert Capanna (2019) in *Las fuentes del Eternauta* für *El Diletante* die Besonderheit der Wirkung auf die erste Generation der Leser dieses Werkes und deren Gründe:

[160] In Buenos Aires: u.a. *Avda. Gral. Paz, Plaza Congreso*, der Fluss *Río Paraná*, das Fußball-Stadion *River-Plate* und einige bekannte Straßen der Hauptstadt (*Avda. Callao*, *Avda. Córdoba*, *Calle Viamonte*, *Calle Tucumán*).
[161] Capanna ist Philosoph, Journalist und Essayist. In Italien geboren, kam er im Alter von zehn Jahren nach Argentinien. Ein Großteil seiner Arbeit ist der theoretischen Analyse von Science-Fiction-Literatur gewidmet.
[162] Bei „Más allá de la ciencia y la fantasía" handelte es sich um eine argentinische Version von *Galaxy Science-Fiction*, die H.L. Gold drei Jahre zuvor in New York gegründet hatte. Später wurde sie als Hommage an Horacio Quiroga „Más allá" genannt, nach seinem fünfzehnten und letzten Buch, veröffentlicht im Jahr 1935.
[163] Viele dieser Elemente und Texteffekte im *Eternauta* werden von Capanna in *Las fuentes del Eternauta* (2019) ausführlich erläutert; dabei zitiert er die Titel von bereits existierenden Science-Fiction-Werken als mögliche Inspirationsquellen, die dem leidenschaftlichen Leser Oesterheld höchstwahrscheinlich bekannt waren und einige Motive beigesteuert haben könnten. Capanna erklärt auch zufällige Parallelen in den SF-Werken und die Verwendung solcher Effekte zu unterschiedlichen Zwecken.

> El efecto que produjo El *Eternauta* en la primera generación de lectores fue peculiar: les hizo sentir que ni siquiera Argentina, el país que había acogido a las víctimas de dos guerras, podía estar a salvo de una tercera. Aquí la invasión arrasaba con Buenos Aires, destruyendo emblemas como el Congreso, la cancha de River, las barrancas de Belgrano y el colectivo 60. Esto no era Nueva York ni Washington: era Buenos Aires, el paisaje cotidiano de muchos lectores. Este contexto global que consideraban irrelevante los que estaban construyendo la lectura política del Eternauta.[164]
>
> (Capanna 2019 in *El Diletante*)

Der Drehbuchautor Carlos Trillo erklärt für Canal *Encuentro* T1– E13, 23:11-23:58, s. Link u. Sasturain 2010): „Fue para nosotros lectores niños como una revelación suprema. Nunca había pasado una historia de SF en la Argentina, nunca habíamos visto la gente que vivía cerca de casa convertida en un héroe. Es como si tuviéramos todo al alcance de la mano. A uno no le sorprendía“[165]. Laut Sasturain (ebd.: 10:30-11:15) lassen sich in Oesterhelds Arbeit zwei Quellen erkennen: zum einen seine naturwissenschaftliche Ausbildung als Geologe, zum anderen seine Faszination für Technik. Hinzu kam eine kulturelle Prägung durch die Filmindustrie. Er las zudem viele Abenteuergeschichten, und daraus lassen sich seine durchgehenden Themen ableiten: die metaphysischen Fragen (das Problem von Zeit und Raum) und auch die immer wiederkehrenden ethischen Motive (menschliche Freiheit, Schicksal und Tod, Verantwortung, Beziehung zu anderen). Für ihn bestand das Abenteuer jedoch nicht nur aus der Gefahr, einer exotischen Situierung, sondern auch aus besonderen Grenzerfahrungen im Leben, die aus einem einfachen Mann einen Helden machen, ergänzt Sasturain (ebd.: 13:55-14:21). Seine Helden sind nicht anderer Natur, es sind die Lebensumstände, die sie dazu machen. Im Fall von *Eternauta* wird dies auf die Spitze getrieben, denn der Protagonist Juan Salvo wird zum handelnden Helden.

Die Besonderheit dieser Abenteuergeschichte liegt auch in der präzisen Visualisierung einer prekären sozialen Situation. Sie schildert den Verlust geliebter Angehöriger durch eine undefinierbare Macht in einer vergifteten Atmosphäre gegenseitigen Misstrauens und nimmt damit – so eine verbreitete Interpretation – mit ihrer düsteren Bildpoesie die politischen Ereignisse im Argentinien der 1970er Jahre vorweg. Doch obwohl die erschreckende Lebensgeschichte Oesterhelds, die vom Erschaffen von Abenteuergeschichten bis zum Miterleben der schlimmsten argentinischen Tragödie des letzten Jahrhunderts reichte, nicht ignoriert werden kann, erklärt Capanna, warum diese erweiterte Interpretation zunächst wenig realistisch erscheint. Gleichzeitig würdigt er das Werk mit einer besonderen literarischen Anerkennung:

---

[164] „Die Wirkung, die *El Eternauta* auf die erste Lesergeneration hervorrief, war eigenartig: Sie hatte das Gefühl, dass nicht einmal Argentinien, das Land, das die Opfer zweier Kriege aufgenommen hatte, vor einem dritten Krieg sicher sein konnte. Hier verwüstete die Invasion Buenos Aires und zerstörte Wahrzeichen wie den Kongress, das *River-Plate*-Stadion, die *Barrancas de Belgrano* und den *Bus 60*. Dies war nicht New York oder Washington: Es war Buenos Aires, die Alltagslandschaft vieler Leser. Dieser globale Kontext wurde von denen, die die politische Lesart *Eternautas* entwickelten, als irrelevant angesehen“.

[165] „Für uns junge Leser war es wie eine überwältigende Offenbarung. Eine SF-Geschichte hatte es in Argentinien noch nie gegeben, wir hatten noch nie erlebt, wie die Menschen, die in der Nähe unseres Zuhauses lebten, zu Helden wurden. Es war, als ob wir alles zur Hand hätten. Man war nicht überrascht“.

> El trágico final de Oesterheld pareció darle resplandor profético a su obra, que muchos quisieron releer como una profecía de la dictadura, pero es muy difícil que pensara en eso a la hora de escribir la primera versión de la historia. El hecho de que en algún momento fuera apropiado por una facción política no le añade ni le quita nada a su obra. A Cervantes, Byron o Bierce no los recordamos por haber sido combatientes sino como escritores. […] [A]unque Oesterheld no hubiese elegido entregarse al voluntarismo revolucionario y no hubiese perecido en manos de sus carceleros no dejaríamos de volver sobre su obra: uno de esos privilegiados momentos en que la historieta se volvió literatura.[166] (Quelle: Capanna 2019 in *El Diletante*)

Derzeit gibt es zahlreiche Einschätzungen wie die des Semiologen Daniele Barbieri in seiner Abhandlung *Breve storia della letteratura a fumetti* (2009). Er schreibt über diese Geschichte eines Vagabunden der Zeit, der einem Schriftsteller erscheint und ihn an den Schauplatz eines Angriffs von Außerirdischen in seiner eigenen apokalyptischen Zukunft versetzt, Folgendes: *Eternauta* „è una delle serie più famose, ormai, in tuta la storia del fumetto, una prima prova matura, adulta e per adulti, di un genere che sta lasciando la propria adolescenza“[167] (Barbieri 2009: 79).

Die Verbindung von Comic und Science-Fiction, zwei damals verachtete Genres, verhinderte jedoch lange Zeit die Akzeptanz des Werkes durch die kulturelle Elite. Erst als die populären Genres für die Akademie akzeptabel wurden, begann sich die Kritik dafür zu interessieren. Dies fiel mit dem Zeitpunkt zusammen, als die SF-Kenner ihren Autor (Oesterheld) als „ideologisches Emblem“ retteten (vgl. Capanna 2019). Der zu Beginn kollektive Held (1957), eine Art urbaner Robinson, wandelte sich in der Folge ebenso wie das Land. Denn die politische Situation wurde immer kritischer und damit das Zeichnen auch gefährlicher. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Laura Fernández in ihrem Werk *Historieta y Resistencia* (2012) über die Produktionen von Oesterheld in diesem historischen Kontext: „[ellas] delinean un transcurso que relaciona la renovación de las propuestas gráficas, las temáticas y las formas de circulación, con el proceso de radicalización política con el que se compromete el guionista, en este caso identificado con el peronismo de izquierda“[168] (Fernández 2012: 17f.). In seinen verschiedenen Nuancen zeichnet sein Werk eine zunehmende Wanderung der Szenarien in Richtung einer politischen Radikalisierung nach (vgl. ebd.: 113).

Diese Position wird durch die neue Version des *Eternauta* bestätigt, die Oesterheld zusammen mit Alberto Breccia 1969 schuf. Sie wurde in der Zeitschrift *Gente* veröffentlicht und hatte einen politischeren Charakter, der der veränderten politischen Haltung des Autors

---

[166] „Oesterhelds tragisches Ende schien seinem Werk einen prophetischen Glanz zu verleihen, den viele als Prophezeiung der Diktatur umdeuten wollten, aber daran hat er wohl kaum gedacht, als er die erste Fassung der Geschichte schrieb. Die Tatsache, dass es irgendwann von einer politischen Fraktion vereinnahmt wurde, bedeutet weder etwas für seine Arbeit, noch schmälert es sie. Wir erinnern uns an Cervantes, Byron oder Bierce nicht als Kämpfer, sondern als Schriftsteller. […] [A]uch wenn Oesterheld sich nicht dazu entschieden hätte, sich dem revolutionären Voluntarismus zu ergeben, und nicht durch die Hände seiner Gefängniswärter umgekommen wäre, würden wir es nicht versäumen, zu seinem Werk zurückzukehren: einem dieser privilegierten Momente, in denen die Bildergeschichte zur Literatur wurde“.

[167] „ist eine der bekanntesten Serien in der gesamten Comic-Geschichte, eine erste Reifeprüfung, erwachsen und für Erwachsene, aus einem Genre, das die eigene Jugend verlässt“.

[168] „sie skizzieren eine Entwicklung, die die Erneuerung der grafischen Formen, der Themen und der Zirkulationsformen mit dem Prozess der politischen Radikalisierung in Verbindung bringt, dem sich der Drehbuchautor, der sich in diesem Fall mit dem linken Peronismus identifiziert, verschreibt“.

entsprach. Denn sie erschien kurz vor dem *Cordobazo*[169], einem Volksaufstand gegen den De-facto-Präsidenten Juan C. Onganía.[170] Die großen Supermächte, die in der ersten Geschichte ebenso wie die Hauptfiguren nicht in der Lage sind, den Eindringling zu besiegen, erscheinen in einem anderen Licht: Sie werden verdächtigt, Südamerika absichtlich verraten zu haben, indem sie ihre Länder dem Eindringling überließen, um sich selbst zu retten. Es waren also nicht mehr die Überlebenden aus aller Welt, die der Invasion ausgesetzt waren, sondern die Lateinamerikaner, die gegen die mit dem Feind verbündeten Supermächte kämpften. Diese Version wurde von Carlos Trillo und Guillermo Saccomanno im Prolog der Ediciones *de la Urraca* 1982 als „una obra maldita" („ein verfluchtes Werk") bezeichnet. Das Projekt wurde vorzeitig abgebrochen, da es weder von der Leitung der Zeitschrift noch von der Regierung genehmigt wurde. Weitere Gründe für das vorzeitige Ende waren der experimentelle und avantgardistische Stil Breccias, der sich von dem Solano López' unterschied, und der düstere Ton der Geschichte, der weder der redaktionellen Linie der Zeitschrift *Gente* noch dem Profil ihrer Leser entsprach. Die dritte Version, *El Eternauta II* (1976)[171], wurde von Oesterheld und Solano López in einem immer unübersichtlicheren soziopolitischen Kontext inszeniert, da am 24. März die Diktatur von Rafael Videla im Land begonnen hatte und der Staatsterrorismus sich verschärfte.[172] Sie erschien von Dezember 1976 bis April 1978 in *Skorpio*[173] (Ed. *Record, Abb. 31*), einem Comicmagazin, das an Kiosken erhältlich war.[174] In der deutschen Fassung heißt es (2015: 24): „Die Saga um Juan Salvo wurde […] zwar mit den gleichen Charakteren, aber in einem anderen Setting noch einmal wiederbelebt". Diesmal beginnt die Geschichte jedoch nicht wie im ersten Teil mit einem alltäglichen Ereignis (= *Truco*-Spiel): *El Eternauta* (= Juan Salvo) wird aus seiner ewigen Reise gerissen und in eine Zeit nach der ersten Geschichte versetzt, mit dem Ziel, das von Außerirdischen eroberte und in *Las Cuevas* unterworfene Volk zu verteidigen.

---

[169] Name einer populären Revolte in „*la Villa de Córdoba*" am 29. Mai 1969, die mit Gewalt unterdrückt wurde.

[170] In der ersten Periode dieser Diktatur wurden politische Parteien verboten und fortschrittliche Arbeiter und Intellektuelle verfolgt, während die Macht des oligarchischen und transnationalen Sektors zunahm. In diesen Jahren kam es zu Volksaufständen und Guerilla-Interventionen. Beispielsweise wurde am 29. Mai 1970 General Aramburu durch *Montoneros* entführt und später ermordet. Die Guerillas verstanden sich als Peronisten und Sozialisten und wurden von Perón, selbst aus seinem Exil in Madrid, ermutigt, Druck auf Wahlen Jahres 1973 auszuüben. Nach Peróns Tod (1974) verschärfte sich die von der Regierung unterstützte Polizeirepression und *Montoneros* beschloss, unterzutauchen (vgl. Von Sprecher 2007: 2f.).

[171] Neuauflage der ursprünglichen Fassung von 1957 (als Teil I betrachtet) in einem Band mit 365 Seiten. In dieser Analyse werden Beispiele aus dieser Fassung behandelt. Es ist wichtig anzumerken, dass dieser Autor vorhatte, die Geschichte in Romanform zu bringen, sie aber nie als solchen veröffentlichte (vgl. Fernández 2012: 24).

[172] Viele Kritiker haben sich mit der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung dieses Werks befasst, aber da eine umfassende Diskussion ihrer Positionen den Rahmen dieser Studie sprengen würde, werde ich mich auf Roberto Von Sprecher und Sebastián Gago konzentrieren, die beide Comic-Kritiker sind. Mit ihren Deutungen nähern sie sich dem Werk aus einer kulturbezogenen Perspektive, ähnlich der, die ich in dieser Studie verfolge.

[173] Zuerst in *Libro de Oro Skorpio* Nro. 2, später in der Monatszeitschrift *Skorpio*.

[174] Die betreffenden Comics stammen größtenteils aus Neuauflagen im Buchformat, da die Originalzeitschriften und Zeitungen aufgrund ihres politischen Charakters während der Diktatur praktisch zum Großteil vernichtet wurden, mit Ausnahme einiger Originale, die im *Cedinci* (Centro de Investigación de Cultura de Izquierda) und in der *Biblioteca Nacional* aufbewahrt werden.



Abb. 3.29: a) *Skorpio* Cover; b) *Eternauta II*[175], 1976: 4



Abb. 3.29b zeigt folgende Szenen: Oesterheld (links) in der Rolle des Erzählers und Juan Salvo als *Eternauta* mit Frau und Tochter (rechts), die sich in einer fernen, postapokalyptischen Zukunft wiederfinden. Dazu schreibt Von Sprecher:

> Oesterheld será el personaje-narrador durante las 204 páginas de la historia en la cual pide a los otros personajes que lo llamen Germán – su segundo nombre y su nombre de guerra en *Montoneros*. Desde esa perspectiva da una nueva vuelta de tuerca a *El Eternauta*. Juan Salvo deja de serlo para convertirse definitivamente en el Eternauta, y no narra la historia – como sucedía en la primera parte –, lo cual remarca un distanciamiento del nuevo personaje suprahumano y el narrador es el propio Oesterheld.[176]
>
> (Von Sprecher 2007: 10, Hervorhebung i. O.)

In *El Eternauta* (Version I) sind die Protagonisten einige Bewohner der Vororte von Buenos Aires, die um ihr Überleben kämpfen. Die Pyramide der Unterwerfung nähert sich der Theorie der Abhängigkeit, die von den Theoretikern jener Jahre entwickelt wurde. Die Eindringlinge *Manos* kommen von jenseits des Sonnensystems und sind den absolut bösen *Ellos* unterworfen. Ihre Streitkräfte sind die *Cascarudos* und die *Gurbos*, Insekten und Dickhäuter, die sie manipulieren, indem sie ihnen ein Gerät unter den Nacken implantieren, das gleiche, mit dem sie die Menschen in Automaten verwandeln. Es wird erzählt, dass ein *Ello* in seiner Festung im Stadtteil *Recoleta* eine Gruppe von *Manos* und *Zarpos* befehligt. Diese Hybriden sind mit großer Kraft ausgestattet, ähnlich den *cavernícolos* (Höhlenmenschen). In seinem Essay „Discurso montonero en las historietas de Héctor Germán Oesterheld (2007)“[177] identifiziert Von Sprecher zwei politische Allegorien: Die oben genannten Gruppen sind vergleichbar mit den parapolizeilichen Kräften, die während des Staatsterrorismus im Auftrag der

[175] „(Eben waren die drei noch da, an der Tür... El Eternauta... seine Frau Elena... Martita, die Tochter); Die drei sahen etwas verwirrt aus, Juan Salvo – El Eternauta – bestand darauf, mich noch nie gesehen zu haben...“.
[176] „Oesterheld wird der Erzähler der 204 Seiten langen Geschichte sein, in der er die anderen Figuren bittet, ihn Germán zu nennen – sein zweiter Vorname und Pseudonym in *Montoneros*. Aus dieser Perspektive nimmt *El Eternauta* eine neue Wendung. Juan Salvo hört auf, einer zu sein, um endgültig der Eternaut zu werden, und erzählt die Geschichte nicht – wie im ersten Teil –, was eine Distanzierung von der neuen übermenschlichen Figur unterstreicht, und der Erzähler ist Oesterheld selbst“.
[177] Diese soziologische Analyse von Roberto Von Sprecher wurde in der Zeitschrift *Astrolabio* veröffentlicht. Die Zeitschrift *Astrolabio* ist eine halbjährlich erscheinende Veröffentlichung des Zentrums für Forschung und Studien zu Kultur und Gesellschaft (CIECS), das dem Nationalen Rat für wissenschaftliche und technische Forschung (CONICET) und der Universidad Nacional de Córdoba (UNC) angehört und sich der Forschung in den Sozial- und Geisteswissenschaften widmet.

Militärmacht operierten, und ihre Festung kann als Sitz des Bösen betrachtet werden, analog zur *Casa Rosada* (Regierungssitz) in der Zeit der Diktatur (vgl. Von Sprecher 2007: 10). Das Hauptquartier der Invasion befindet sich an der *Plaza de los dos Congresos*[178] und wird während der Schlacht von Juan Salvo, Franco und Favalli (drei Beobachter am unteren Bildrand) von einem Balkon aus inspiziert (Abb. 3.30). Diese drei Protagonisten der Zivilmilizen übernehmen die Führung der zusammengeschrumpften Menschenfront. In der aktuellen Aufnahme (Abb. 3.31b, zum Vergleich siehe Foto der Konstruktion aus dem Jahre 1910 in Abb. 3.31a) ist der *Monumento a la República* in einer fast identischen Perspektive als in Abb. 3.30 (gelbe Markierung) zu sehen. Sie beweist, dass Oesterheld bedeutsame Plätze (siehe FN 181- Bedeutung) aussuchte, um die Auswirkung seine Erzählungen zu steigern. Sein Karikaturist (Solano López) pointiert den Einsatz von Fotografie bei der Erstellung dieser Bildgeschichte, wie Vázquez 2010 beschreibt:

> De manera ejemplar „El Eternauta" (1957) representa la ambientación fotográfica de Buenos Aires. Su dibujante reconoce el uso de la fotografía para la realización de las viñetas: „para el cuadro grande con la vista desde arriba de la Plaza de los Dos Congresos (…) tenía una foto panorámica de esa plaza vista desde lo alto".[179] (Vázquez 2010: 41)

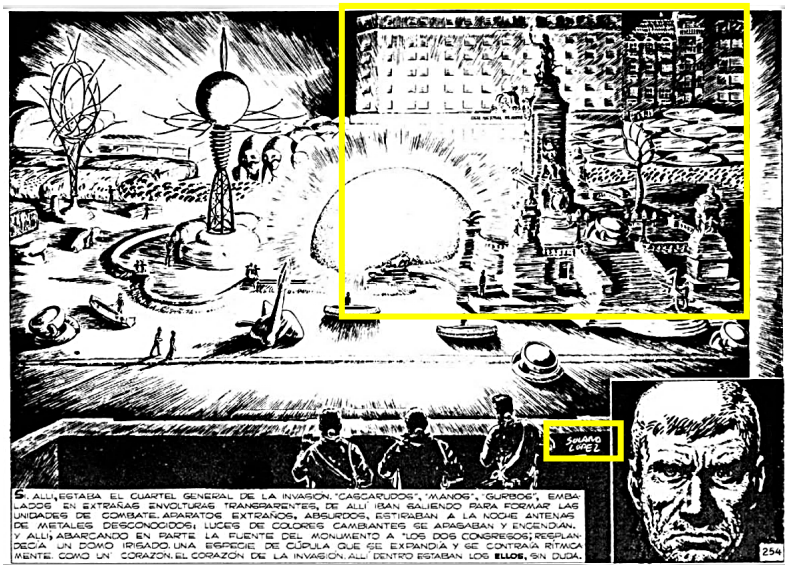


Abb. 3.30: Hauptquartier der Invasion (Republik-Skulptur gelb markiert)
(Quelle: *El Eternauta* 2001: 254, u.r. Unterschrift von Solano López)[180]

[178] Als historischer Knotenpunkt mit der *Plaza de Mayo*, die die beiden politischen und institutionellen Säulen der Exekutive im Regierungsgebäude (*Casa Rosada*) und der Legislative im Nationalkongress (*Congreso*) auch geografisch vereint, markiert dieser Platz die Erinnerung an wichtige Meilensteine in der Geschichte der Republik.

[179] „*El Eternauta* (1957) repräsentiert beispielhaft die fotografische Kulisse von Buenos Aires. Sein Karikaturist würdigt den Einsatz von Fotografie bei der Erstellung der Cartoons: ‚Für das große Bild mit der Aussicht von oben auf die Plaza de los Dos Congresos [...] hatte ich ein Panoramafoto dieses Platzes von oben gesehen'.

[180] „Ja, da war es, das Hauptquartier der Invasion, „Käfer", „Hände", „Gurbos", in seltsamen transparenten Gebilden. Dort kamen sie heraus, um ihre Kampeinheiten zu bilden, absurde fremdartige Apparate reckten Antennen aus unbekannten Metallen in die Nacht. Lichter in changierenden Farben erloschen und leuchteten wieder auf. Und dort, der Brunnen des ‚Denkmals der zwei Kongresse' halb verdeckend, schillerte in



Abb. 3.31: Plaza del Congreso und die Republik-Skulptur als Denkmal[181] (Quelle: a) Fotografie ca.1910, AGN caja 35 inv. 2156; b) eigene Fotografie, Aufnahme vom 2024-03-29)

Diese Veränderungen in Oesterhelds Erzählungen aus dieser Zeit können als Projektion einer Position gesehen werden, die den bewaffneten Kampf für den Peronismus zu einer sozialistischen Ressource machte. Dieses Modell steht im Einklang mit Diskursen, die seit den 1970er Jahren die sozialistische Revolution vorschlagen (vgl. Von Sprecher 2007: 5). Ein Beispiel dafür – so Von Sprecher – ist der radikale Wandel in der Wertemodellierung zwischen dem ersten und zweiten Teil von *El Eternauta*, nämlich die Mittel-Zweck-Relation. Denn im zweiten Teil kommt es zu einer Spannung zwischen Positivierung und Negativierung des Modells der aufgeklärten Avantgarde, für die nicht die Mittel, sondern nur der Zweck zählt (vgl. ebd.: 1). In mehreren Auseinandersetzungen zögert er nicht, den Tod seiner Kameraden mit dem Kalkül zu rechtfertigen, dass sie sterben müssten, um den Sieg zu erringen (Abb. 3.32). Es ist die gleiche Logik, die Mario Firmenich[182] im Jahre 1977 in einem Interview mit G. García Márquez darlegt:

> Hicimos […] nuestros cálculos, cálculos de guerra, y nos preparamos a soportar, en el primer año [de la dictadura], un número de pérdidas no inferior a 1500 bajas. Nuestra previsión era ésta: si lográbamos no superar este nivel de pérdidas podíamos tener la seguridad de que tarde o temprano habríamos vencido. ¿Qué sucedió? Sucedió que nuestras pérdidas han sido inferiores a lo previsto. En cambio, en el mismo tiempo la dictadura se ha desinflado, no tiene más vía de salida, mientras que nosotros gozamos de gran prestigio entre las masas, y somos en la Argentina la opción política más segura para el futuro inmediato.[183] (Von Sprecher 2007: 12)

Regenbogenfarben ein Dom. Eine Art Kuppel, die sich rhythmisch ausdehnte und wieder zusammenzog, wie ein Herz, das Herz der Invasion. Dort drin waren **SIE**, ganz ohne Zweifel" (*Eternauta* 2016: 280).

[181] Dieses 1914 eingeweihte Denkmal ist das Werk der Belgier Jules Lagae (Bildhauer der Figuren) und Eugenio D'Huicque (Architekt), der den Sockel aus Steinen aus der französischen Stadt Nancy entworfen hat. Die Hauptskulptur symbolisiert die Republik und ist aus dunkler Bronze gefertigt. Zwei weibliche Figuren erinnern an die Versammlung von 1813 und den Kongress von Tucumán von 1816, als die nationale Unabhängigkeit erklärt wurde. Der sich nach Osten erstreckende Brunnen (l.u.) stellt den Río de la Plata dar, und zwei allegorische Figuren symbolisieren die Flüsse Uruguay und Paraná. Auf der Plaza del Congreso steht ein Monolith, der den Kilometer Null der nationalen Routen anzeigt.

[182] M. Firmenich ist einer der Gründer und Hauptführer der Guerillaorganisation *Montoneros*. Derzeit arbeitet er für die Regierung von Daniel Ortega und lebt in Nicaragua.

[183] „Wir haben […] unsere Berechnungen angestellt, Kriegskalkulationen, und wir haben uns darauf vorbereitet, im ersten Jahr [der Diktatur] Verluste von nicht weniger als 1.500 Opfern zu verkraften. Unsere Vorstellung war folgende: Wenn es uns gelänge, diese Verlusthöhe nicht zu überschreiten, können wir sicher sein, dass wir



Abb. 3.32: La lucha no fue en vano (Quelle: *El Eternauta* 2001: 346)[184]

Aus einer anderen Perspektive, aber komplementär zu Von Sprecher, analysiert Sebastián Gago[185] in seiner Studie (2008) „El conocimiento, capital definitorio del campo del poder. Su aplicación en El Eternauta" zwei miteinander verknüpfte Phänomene des Wissens und der Macht, um das in der Fiktion von Oesterheld in *El Eternauta* konstruierte Gesellschaftsmodell zu entschlüsseln. Zu diesem Zweck teilt er den makrosozialen Handlungsraum, der in Buenos Aires angesiedelt ist, in zwei antagonistische Lager: das Invasionslager, das aus außerirdischen Wesen besteht, die den Planeten angreifen, und das irdische Widerstandslager. Letzteres gliedert sich im Wesentlichen in zwei Bereiche relativer und variabler Autonomie: die militärische Korporation und die Zivilbevölkerung. Aus dieser Studie zitiere ich die folgende Interpretation einer aufschlussreichen Zusammenarbeit der drei oben genannten Protagonisten (Abb. 3.33), in der Gago die Vorteile dieser kollektiven Führung hervorhebt, die es ihnen ermöglicht, die Schwierigkeiten der Hekatombe zu überwinden:

> Frente al vetusto y errático habitus militar argentino, la implacable lógica científica de Favalli sumada al sentido práctico de Salvo y de Franco, permitirán a los humanos hacer diagnósticos rápidos y resolver al calor de la acción, enfrentando certeramente la realidad.[186] (Gago 2009: 5)

früher oder später siegen würden. Was geschah? Unsere Verluste fielen geringer aus als erwartet. Zur gleichen Zeit scheiterte die Diktatur, sie hat keinen Ausweg mehr, während wir bei den Massen großes Ansehen genießen und in Argentinien die sicherste politische Option für die unmittelbare Zukunft sind".

[184] „Dein Kampf, ebenso wie der deiner Kameraden und aller Menschen, die gegen die Invasion Widerstand leisteten, war nicht vergebens, auch wenn es dir so vorkommt, Juan Salvo… Denn dieser Kampf hat allen geholfen, die sich gegen **ELLOS** auflehnen, er hat ihnen gezeigt, dass es noch intelligente Spezies gibt, die entschlossen sind, bis zum letzten zu kämpfen… Aber die Erde… sie ist zerstört…".

[185] Der Sozialwissenschaftler hat mit Essays an der Publikation „Estudios y Crítica de la Historieta Argentina" mitgewirkt und sich dabei auf Studien zur Macht in der Gesellschaft und auf das Werk von Oesterheld spezialisiert.

[186] „Angesichts des alten und unberechenbaren argentinischen Militärhabitus wird Favallis unerbittliche wissenschaftliche Logik, gepaart mit dem praktischen Sinn von Salvo und Franco, es den Menschen ermöglichen, schnelle Diagnosen zu stellen und im Eifer des Gefechts Lösungen zu finden, indem sie der Realität ins Auge sehen".



Abb. 3.33: Favalli, Franco und Juan strategiche Handlung – (Quelle: *El Eternauta*, 2001: 255)[187]

Die Studie von Gago endet mit folgender Diskussion, die in gewisser Weise die Arbeit von Oesterheld zusammenfasst und von *Caras y Caretas* (Abb. 3.34 – Juli 2021, S. 20) wie folgt zitiert wird:



> Estimamos […] que la valoración social tanto del dominio práctico y tecnológico como de ciertos principios como el cooperativismo, la solidaridad colectiva y la empatía, es la base sobre la cual el autor sugiere que el hombre puede forjar un destino común libre de servidumbre y alienación económica, cultural y política.[188]
>
> (Gago 2009: 6)

Abb. 3.34 – *Caras y Caretas* – Juli 2021, S. 20

Die letzte Fassung (Version II) schrieb Oesterheld in einem Versteck, bis er – wie bereits erwähnt – im Zuge des *Proceso de Reorganisación Nacional* deportiert wurde. Obwohl die hergestellten Realitätsbezüge alles andere als subtil sind, wurde die Publikation nicht zensiert. Dies deutet darauf hin, dass sie von den Militärs weder zur Kenntnis genommen noch verstanden wurde (vgl. Von Sprecher 2007: 10). Die drei Versionen (1957, 1959, 1976) sind Teil der „Mutter"-Saga, da nach dem Verschwinden Oesterhelds andere Autoren (wie Ricardo Barreiro und Pol Maiztegui) teilweise abweichende Fortsetzungen dieses Comics schrieben.

[187] „Haben sie Papier und Bleistift, Franco? Ja, Señor Favelli; wofür? Machen sie eine Skizze und markieren sie den exakten Standort von allem, was sie sehen…zeichnen sie anschließend, so gut sie können, all diese Apparate; Jetzt haben wir die Bestätigung für die Befehlskette der Invasion. Die Käfer und die Gurbos werden von den ‚Händen' ferngesteuert. Ebenso wie die zu Robotern gemachten Menschen, deren ‚Hände' werden ihrerseits von **ELLOS** gesteuert…"

[188] „Wir glauben, dass der gesellschaftliche Wert des praktischen und technologischen Bereichs sowie bestimmter Prinzipien wie Genossenschaftlichkeit, kollektive Solidarität und Empathie die Grundlage dafür ist, dass der Autor davon ausgeht, dass der Mensch ein gemeinsames Schicksal gestalten kann, frei von Dienerschaft und wirtschaftlicher, kultureller und politischer Entfremdung".

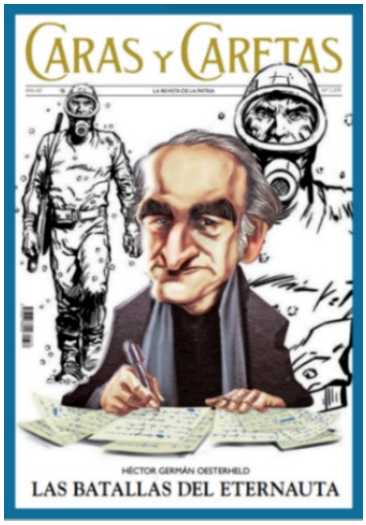


Abb. 3.35: Cover Año 60, Nro 2.369 (Quelle: *Caras y Caretas*)

Caras y Caretas erinnerte in einer Sonderausgabe „Las batallas del Eternauta" (Abb. 3.35) an Oesterhelds Kompromiss mit der historischen Realität. Die Figur des ***Eternauta***, des ewigen Wanderers zwischen den Dimensionen, der sich im Taucheranzug aus seinem Elternhaus in eine lebensfeindliche Welt wagt, ist nach Meinung vieler Forscher im 21. Jahrhundert zu einem argentinischen Symbol und einer Chiffre des Widerstands geworden.[189] Heute ziert sie als Graffiti zahlreiche Hauswände, T-Shirts, Statuen, Gedenktafeln und öffentliche Plätze wie die Metrostation *Uruguay*, die ironischerweise nur wenige Schritte vom Gebäude des Nationalen Justizpalastes entfernt ist. Es muss jedoch betont werden, dass die Verwendung dieser Figur für politische Zwecke (z.B. bei Parteiveranstaltungen, auf Flugblättern, Plakaten, Wandbildern usw.), die von vielen als eine starke semantische Bewegung angesehen wird, in die Nähe des Missbrauchs rückt. Die Aussage von Solano López in Canal *Encuentro* (2010) bestätigt diesen Entwicklungsprozess, den jedes Werk durchläuft, nachdem es die Hände des Autors verlassen hat, drückt jedoch seine Besorgnis über die Aneignung seines grafischen Charakters aus:

> No tenemos más remedio que pensar que el *Eternauta* puede ser protagonista de una época donde faltaba algo y por un azar del destino estaba allí Juan Salvo con su traje y su mascarilla esperando que le atribuyeran ciertas virtudes especiales. […] Lo que la historia y sus lectores hacen con la obra […] escapa a nuestra capacidad de seguimiento e interpretación.[190]
>
> (Solano López, *Continuará*… E13, 25:42-27:54, s. Link u. Sasturain 2010)

Es erscheint mir daher sehr schlüssig, für diesen kurzen Ausflug in Oesterhelds Werk die Worte Trillos aus dem Vorwort zu *El Eternauta* zu zitieren:

> La inocente lectura de 1957 dejó de ser posible (después del golpe militar de 1976). El Eternauta ya no era más una conmovedora historia de ciencia ficción; se parecía demasiado a una antigua profecía de lo que estaba pasando en el mundo real. La más grande de las historietas argentinas regresaba, esquivando censores, para ser leída como un himno a la libertad, a la necesidad de pelear contra los monstruos, a que la vida es lo más importante que hay sobre la Tierra. … En fin, cada tiempo parece permitir sacar de estas páginas una lectura diferente.[191] (Prólogo, Carlos Trillo 2001: 12-13)

[189] Siehe Link u. Iván Lomsacov 2017: „El Eternauta: una fantasía nacional" für *La Voz*. Der Autor geht der Frage nach: „¿Qué significado tiene hoy en la cultura argentina este emblemático personaje?" („Welche Bedeutung hat diese emblematische Figur heute in der argentinischen Kultur?").

[190] „Uns bleibt nichts anderes übrig, als zu glauben, dass der Eternaut der Protagonist einer Zeit sein könnte, in der etwas fehlte und Juan Salvo zufällig mit seinem Anzug und seiner Maske dort war und darauf wartete, dass ihm bestimmte besondere Tugenden zugeschrieben wurden. […] Was die Geschichte und die Leser mit dem Werk machen […] liegt außerhalb unserer Fähigkeit [als Autor], dem Werk zu folgen und es zu interpretieren".

[191] „Die unschuldige Lektüre von 1957 war (nach dem Militärputsch von 1976) nicht mehr möglich. *El Eternauta* war keine bewegende Science-Fiction-Geschichte mehr; sondern eine uralte Prophezeiung dessen zu sein, was in der realen Welt geschah. Der größte der argentinischen Comics kehrte zurück und umging die Zensur, um

Sicherlich ist die Abenteuergeschichte *El Eternauta* ein ästhetisches Phänomen, das eine solche Bedeutungsdichte aufweist, dass es sich selbst weiterentwickelt, so Sasturain (*Continuará*… E13, 2010). Dies scheint eines der Geheimnisse dieses Werkes zu sein, das seine Leser immer wieder herausfordert und ihre aktuelle Realität einfängt. Aus diesem Grund werden in Buenos Aires die Dreharbeiten zur Serie „El Eternauta" der Streaming-Plattform *Netflix* mit Spannung erwartet. Denn es ist eine neue Gelegenheit zu sehen, ob eine transmediale Adaption dieses Comics gelungen ist, um heute ein breites Publikum für diese Ikone des argentinischen Comics zu gewinnen. Dies gilt umso mehr, als Oesterheld in einem Interview in den 1970er Jahren von den Autoren Carlos Trillo und Guillermo Saccomanno gefragt wurde, wie er sich fühle, wenn seine Figuren um die Welt reisen und seine Autorenschaft nicht erwähnt wird: „Mi mejor pago consiste en saber que esos personajes están siendo disfrutados por públicos qui ni siquiera hablan mi mismo idioma y que, sin embargo, comprende el significado de las aventuras, de las historias que alguna vez escribí a mano sobre una hoja de papel"[192] (*Caras y Caretas* 2021: 79). Man kann also davon ausgehen, dass der ewige Wanderer zwischen den Dimensionen nicht nur das verwobene Netz der Kulturgeschichte Argentiniens bereichert, sondern auch die Grenzen dieses Lebens überschreitet und – so Sasturain 2010 – eher dem sogenannten Klassiker ähnelt, der dem jungen Leser etwas erzählt, was heute gehört werden muss und in der Vergangenheit nicht gehört wurde.

Abschließend zitiere ich zusammen mit der letzten Vignette der *Eternauta*, in der es heißt: „¿Será posible?"[193], den Standpunkt Sasturains 2010 (*Continuará*... E13, 27:55-29:18), der als eine Art Zusammenfassung der offiziellen Lesart dieses Werks betrachtet werden kann. Darin wird Oesterhelds vielfältiges Werk in verschiedenen Genres als ein privilegierter Ort des intellektuellen Reichtums der argentinischen Kultur bezeichnet. Zudem wird die Notwendigkeit einer Ethik der Solidarität hervorgehoben:



Abb. 3.36: Oesterhelds letzte Gedanken in dieser Fassung – (Quelle: *El Eternauta* 2001: 369)

El Eternauta tal como lo conocemos es una gran introducción de una historia que nunca empieza, la del viajero del tiempo, del inmortal, del testigo de la historia de la humanidad. El tiempo histórico fue otra cosa. No hubo invasión extraterrestre que se sepa, pero muchas cosas y terribles pasaron desde entonces. Yo prefiero quedarme con el humanismo y la sensibilidad de Oesterheld, que como a tantos otros nos abrió un camino, una puerta a todos los mundos de la historieta.[194]

---

als Hymne an die Freiheit gelesen zu werden, an die Notwendigkeit, Monster zu bekämpfen, an die Tatsache, dass das Leben das Wichtigste auf der Erde ist. … Kurzum, jede Zeit scheint eine andere Lesart dieses Comics zu ermöglichen".

[192] „Mein größter Lohn ist es, zu wissen, dass diese Figuren einem Publikum gefallen, das nicht einmal meine Sprache spricht, aber dennoch den Sinn der Abenteuer und Geschichten versteht, die ich einst mit der Hand auf ein Blatt Papier geschrieben habe".

[193] „Wird es möglich sein?".

[194] „Der Eternaut, wie wir ihn kennen, ist eine großartige Einführung in eine Geschichte, die nie beginnt, die des Zeitreisenden, des Unsterblichen, des Zeugen der Geschichte der Menschheit. Die Vergangenheit war etwas

Sasturains Einschätzung kann als klare Bestätigung der ursprünglichen Absicht Oesterhelds angesehen werden, die seine Rezipienten erfreuen sollte:

> Procuro poner siempre en mis historias acción, vigor, emoción, con bastante acento humano. La historia ideal es la que sacude al lector al comienzo, lo apasiona en su desarrollo y lo conmueve al final. Si a eso se le puede agregar ternura, se llega a la perfección.[195] (H. Oesterheld, enero de 1959 zit. n. Montero 2013: 1)

3.3.3 Die *contestataria* und zornige Heldin: *Mafalda* (1964-1973)[196]

In den 1960er Jahren endete die Blütezeit der argentinischen Comicproduktion, die in den 1930er Jahren begonnen hatte. Zwei Faktoren trugen zu dieser Situation bei: Zum einen warben englische und italienische Verlage die besten Zeichner ab, die daraufhin ins Ausland gingen, und zum anderen exportierte Mexiko die dort produzierten Comics, die in Argentinien aufgrund der moderneren Grafik und der günstigeren Preise den Markt eroberten. Der Niedergang betraf Zeitschriften wie *Hora Cero*, *Frontera*, *Misterix*, *Patoruzú* und *Rico Tipo*. Laut Almeida gab es in diesem Jahrzehnt noch eine weitere wichtige Veränderung: Die „*Continuará*"-Schlusspanels verschwanden. Die Erzählungen, die im wöchentlichen Rhythmus fortgesetzt wurden, wichen vollständigen Geschichten, die in monatlichen Magazinen mit acht oder zehn Geschichten erschienen. (vgl. Almeida 2014: 175). Ein weiteres relevantes Merkmal war die Verwendung von Metaphern in den Vignetten. Almeida berichtet, dass parallel dazu das Genre in Argentinien und weltweit neu bewertet wurde (vgl. ebd.). Das Instituto Di Tella und die Escuela Panamericana de Arte organisierten 1968 die *1ª Bienal Mundial de la Historieta*.[197] Dies war der Beginn der Aufwertung eines Genres, das bereits eine formale und narrative Reife erreicht hatte und in diesem Jahrzehnt Kunstwerke wie *Mort Cinder* (Oesterheld / Breccia) und Mafalda (Quino) hervorbringen sollte.

In diesem historischen Kontext des Genres schuf *Quino* sein *Mafalda*[198]. Dieser Comic wurde zwischen 1964 und 1973 in der Zeitschrift *Primera Plana* (1964-1965), in der Zeitung *El Mundo* (1965-1967) und in der Zeitschrift *Siete Días Ilustrados* (1967-1973) veröffentlicht. Das von ihm geschaffene Figurenuniversum (Abb. 3.37) verwandelte sich schnell in eine Reihe von altklugen Kindern, die spielen und sich amüsieren, sich aber auch wie Erwachsene verhalten und das politische und wirtschaftliche, nationale und internationale Geschehen in

---

anderes. Es ist keine außerirdische Invasion bekannt, aber seitdem sind viele schreckliche Dinge passiert. Ich bleibe lieber beim Humanismus und der Sensibilität von Oesterheld, der uns wie so vielen anderen einen Weg, eine Tür zu allen Welten des Comics geöffnet hat".

[195] „Ich versuche immer, Action, Kraft und Emotionen in meine Geschichten zu bringen, mit genügend menschlichem Akzent. Die ideale Geschichte ist eine, die den Leser am Anfang erschüttert, ihn in ihrer Entwicklung fesselt und ihn am Ende bewegt. Wenn man dem noch Zärtlichkeit hinzufügen kann, erreicht man Perfektion".

[196] Da Quinos Arbeit in Kapitel 5 ausführlich analysiert wird, beschränke ich mich an dieser Stelle auf die Schwerpunkte der Produktion des Comicstrips *Mafalda*, wie sie in der Einleitung zu 3.3 genannt wurden.

[197] Auf der 1. Weltbiennale des Comics, die vom 15. Oktober bis 15. November 1968 stattfand und vom Di Tella Institut und der Pan American School of Art unter der gemeinsamen Leitung von Oscar Masotta organisiert wurde, stellte Argentinien die wichtigsten Vertreter der historischen Produktion aus fünf Ländern vor: Spanien, Brasilien, Frankreich, Italien und Japan. Siehe Link u. Masotta 1968.

[198] Im Folgenden wird *Mafalda* (kursiv) für den Mafalda-Strip verwendet, um ihn von der Comic-Figur Mafalda (recte) zu unterscheiden.

Argentinien und der Welt kommentieren. Der Zeitkontext (u.a. das Aufkommen der Psychoanalyse, die Friedensbotschaften der Protestmusik, die kubanische Revolution und die Verschärfung des soziopolitischen Klimas in Argentinien) bestimmte (u.a.) den Geist von Quinos Strips, in denen auch die Pop-Musik (*The Beatles*), der Comic *Pájaro loco*, die Bräuche in den familiären und sozialen Beziehungen sowie die Zensur der Meinungsfreiheit und die Repression durch den parapolizeilichen Apparat Erwähnung finden. So weist der Semiologe O. Steimberg in *Leyendo historietas* (2013) darauf hin, dass das Erscheinen von Mafalda den Übergang vom sozialen zum psychologischen Comic markiert und dass es nicht die Darstellung des Sozialen ist, die den Erfolg eines Comics garantiert, sondern eine Art Konstruktion der Realität, die mit dem Publikum geteilt wird. Dies entspricht Carlos Trillos und Broccolis (*Fafâ*) Auslegung von Quinos Arbeit für den Katalog der 6. Bienale (1986): „de una manera tibia y comprensiva asume el mundo en que vivimos como una monstruosidad sin fin“[199]. Darüber hinaus betont Trillo, dass man anfing, über andere Dinge zu lachen: nicht mehr über den *guapo* in der Ecke, sondern über das schreckliche Mädchen, das ihren Eltern das Leben unmöglich machte. Darüber hinaus weist Cosse auch auf die sozialen Aspekte Argentiniens hin, die *Mafalda* erfasste: „Como todas las expresiones culturales se enlazaba, de modo complejo pero indudable, con lo social. […] la nueva historieta de Quino […] dialogó con la realidad que atravesaba la sociedad argentina y puso en juego fenómenos que afectaban, especialmente, a la clase media“[200] (Cosse 2014: 39). Ich schließe diesen Abschnitt mit den Worten Umberto Ecos, der den Prolog zu „*Mafalda la Contestaria*“ geschrieben hat, da sie eine gekonnte Annäherung an Quinos bekanntestes Werk darstellen, dessen Veröffentlichung 1973 eingestellt wurde.[201]

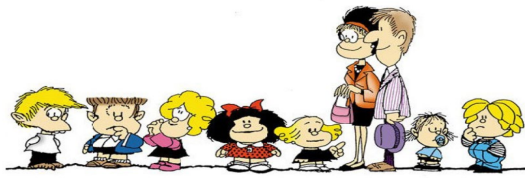


Abb. 3.37: Alle Figuren von Quinos *Mafalda* – © Quino (Quelle: Mafalda Oficial), v.l.n.r.: Felipe, Manolito, Susanita, Mafalda, Libertad, Raquel, Mafaldas Vater, Guille, Miguelito.

Mafalda no es sólo un personaje de historietas: es tal vez el personaje de los años setenta en la sociedad argentina. Si al tratar de definirla se ha usado el adjetivo „contestataria“, no ha sido por uniformarse a la moda del anticonformismo a toda costa. Mafalda es de verdad una heroína „iracunda“ que rechaza al mundo tal cual es.[202]

(Eco in *Mafalda la contestataria* 1969: 1f.)

[199] „Auf lauwarme und umfassende Weise nimmt er die Welt, in der wir leben, als endlose Monstrosität an“.
[200] „Wie alle kulturellen Ausdrucksformen war er [der Comic] auf eine komplexe, aber unbestrittene Weise mit dem Sozialen verbunden. […] Quinos neue Strips […] sprachen über die Realität, die Argentiniens Gesellschaft erlebte, und brachten Phänomene ins Spiel, die vor allem die Mittelschicht betrafen“.
[201] Aufgrund des begrenzten Platzes verzichte ich hier auf repräsentative Ausschnitte und ihre Analyse, da dies in Kap. 5 erfolgt. Für eine detaillierte Analyse von *Mafalda* s. u.a. Cosse (2014), Latxague (2016), Donadon (2021) sowie Sasturain (2010) Ausführung im TV-Zyklus von Canal *Encuentro*, *Continuará*.
[202] „Mafalda ist nicht nur eine Comic-Figur; sie ist vielleicht der Charakter der siebziger Jahre in der argentinischen Gesellschaft. Wenn das Adjektiv *contestataria* (‚rebellisch') verwendet wurde, um sie zu definieren, dann nicht, um der Mode des Nonkonformismus um jeden Preis zu entsprechen. Mafalda ist wirklich eine ‚zornige' Heldin, die die Welt, wie sie ist, ablehnt“ und danach strebt, sie zu verbessern.

In Übereinstimmung mit der Argumentation von Dell'Acqua lässt sich anhand der in diesem Kapitel analysierten Beispiele bestätigen, dass Humor tief im Sozialen und Politischen verwurzelt ist und als „ariete o estilete o como ambas cosas a la vez" (1960: 8) fungiert. Die Analyse ausgewählter Beispiele hat ergeben, dass satirisch-politische Publikationen als Kommunikationsinstrument-Plattform dazu beitragen können, komplexe Zusammenhänge des gesellschaftspolitischen Zeitgeschehens auf humorvolle Weise zu vermitteln und damit das Interesse der Leserschaft im Rezeptionsprozess zu wecken. Die Schöpfer dieser (grafischen) Literatur tragen durch die Verwendung von medialen Signalen (*Cues*) dazu bei, dass sich die Leser der Darstellung bestimmter Ereignisse in den Medien bewusst werden und erkennen, welche Rolle die eigene Wahrnehmung dabei für das persönliche und gesellschaftliche Leben spielt. Der Rezipient befindet sich während der Lektüre in einem kontinuierlichen Prozess der Bedeutungskonstitution, in dem er die potenziellen Bedeutungen des Bildtextes aus seiner Position heraus aktualisiert (vgl. Nünning 2013: 550). Infolgedessen kann die Sprache der Bilder, wie Umberto Eco (2017: 346) es ausdrückt, zu einer „Provokation zum Nachdenken" werden. Die in diesem Kontext gewonnenen Erkenntnisse werden in Teil II der vorliegenden Arbeit weiter vertieft.

Teil II – Lyrische und grafisch-literarische Kulturpoetik aus Discepolíns Tangos und Quinos Zeichnungen während der *década infame* und der *década rebelde*: Kulturpoetik – Medienästhetik – Gesellschaftskritik

In seinem Aufsatz „Kultur" (2001: 50) plädiert Stephen Greenblatt für die Bildung eines „Bewusstsein[s] von Kultur als ein[] komplexe[s] Ganze[s]"[1], um aus Werken einen „Sinn für die entscheidenden Dinge wiederzugewinnen, die den Lesern einst Vergnügen und Schmerz bereiteten" (ebd.). Eine solche „Rekonstruktion jener Grenzen" (ebd.) – wie Greenblatt postuliert – kann durch eine Reihe von kulturbezogenen Fragestellungen „unsere Aufmerksamkeit für Merkmale" (ebd.) von (grafisch-)literarischen sowie musikalischen Werken schärfen. Im Kontext einer kulturell vielfältigen Gesellschaft, wie sie Gegenstand dieser Studie ist, können Fragen zu den Erkennungsmerkmalen der soziokulturellen Kräfte führen, die das Weltbild strukturieren. Um diese sehr spezifischen Weltanschauungen zu verstehen, sollten z.B. die rhetorischen Figuren (Metaphern, Klangfiguren, Parodien usw.) in den diskursiven Praktiken (d.h. schriftliche, auditive oder visuelle Formen) analysiert werden, die – im übertragenen Sinne – nicht übersetzt werden können. Ihre Verwendung deutet auf Grundlagen kulturellen Wissens einer Gesellschaft hin, die ihr kulturelles Gedächtnis strukturieren.

Diese Diagnose wirft sehr konkrete Fragen nach Ort und Funktion von rhetorischen Figuren auf, weist aber auch auf den relationalen und kreativen Charakter der Werke eines Autors hin. Denn solche strategischen Mittel treten im Kontext von Argumentationen u.a. in öffentlichen Diskursen (Interviews), Publikationen (Zeitungsartikel, Sozialen Medien), (grafisch-)literarischen Werken (Lieder, Gedichte, Theater, Karikaturen, Bildergeschichten) auf. Als Mittel der sprachlichen Gestaltung erfassen sie bewusst das gesellschaftliche Leben mit dem Ziel, beim Leser/Hörer spezifische Impulse zu erzeugen, um ihn gegebenenfalls davon zu überzeugen, dem Standpunkt des Autors/Sprechers zuzustimmen. Dies geschieht durch die „Zirkulation sozialer Energie", die Greenblatt (1990: 11f.) in seiner Einleitung zu *Verhandlung mit Shakespeare* als „eigentümlich[] bezwingende[] Kraft" in kulturellen Darstellungen bezeichnet, „die ursprünglich in diesen Werken [vom Autor] codiert wurde". In Anlehnung an Greenblatt analysiert Teil II die Verdeutlichung und Tragweite dieser Kraft in „kulturelle[n] Gegenständen, Ausdrucksformen und Praktiken" (ebd.) der argentinischen Kulturgeschichte.

Die oben genannten rhetorischen Figuren können exemplarisch in den Ausdrucksformen Tango und Comic beobachtet werden. Einerseits dienen sie der Deutung der *tanguidad*[2], die Mafud (1966: 13f.) definiert als „todo un estilo de vida. Toda una ‚metafísica' y una psicología que sostiene una suma de características argentinas y rioplatenses. […] Es una auténtica cosmovisión del mundo"[3]. Anderseits stellen sie damit den *urbanen*[4] *Humor* dar, der in grafischen Ausdrucksformen sinnbildlich die Alltagsperspektive der Stadt des *porteños* offenbart.

[1] Dies entspricht dem bereits in der Einleitung erwähnten Konzept „Hyperraum der Kultur" (Han 2005: 17).
[2] Mafud verwendet den von Tulio Carella in *El Tango: mito y esencia* (1956) geprägten Begriff.
[3] „ein ganzer Lebensstil. Eine ganze ‚Metaphysik' und eine Psychologie, die eine Summe von argentinischen und *rioplatense*-Eigenschaften trägt. Es ist eine authentische Weltanschauung".
[4] In dieser Arbeit wird das Adjektiv *urban* (lat. *urbanus* = *zur Stadt gehören*) im engeren Sinne als Bezeichnung für „städtisch" oder „für das städtische Leben charakteristisch" verwendet. Urbaner Humor ist also gleichbedeutend mit der humorvollen Auseinandersetzung mit dem Leben in der Stadt und ihren Besonderheiten.

Eine ganzheitliche Betrachtungsweise umfasst Aspekte wie kulturelle Werte, Überzeugungen, Bräuche und Traditionen sowie die Art und Weise, wie Menschen miteinander kommunizieren und Informationen austauschen. Diese Erkenntnis bestätigt das von Geertz entwickelte Verständnis von Kultur als ein System, ein „Gewebe", in dem der Mensch „in [solchem] selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe verstrickt ist" (Geertz 2015: 9). Es ist daher das „komplexe Ganze" der Kultur, das die Überzeugungen und Praktiken der kulturellen Poetik einer Gesellschaft durch deren Erzeuger offenlegt. Unter diesen Praktiken ist der Tango nie einfach nur ein musikalisches Erlebnis, und der Comic ist nie nur ein visuelles Ereignis, sondern beide sind immer der Vollzug eines komplexen Netzes von Ansichten (Lob/Tadel), Sinnesreizen (Hören/Sehen/Fühlen), Schaustellung (Verhalten/Sitten) usw., das durch diverse Medien beleuchtet wird. Der Leser/Hörer begegnet den Autoren durch visuelle Darstellungen (Musik- und Bühnen-Akte, Humor in Bild-Texten) sowie durch mündliche/schriftliche Formen (Wörter, Sätze und gedruckte Geschichten wie autobiografische Erzählungen, Interviews usw.), die die persönlichen Wertungen, Vorstellungen und Sichtweisen (= sein Universum) zeigen.

Diese Rezeption, die auf Implikationen im gesellschaftlichen Leben hinweist, wird in der Regel durch eine Reihe von Medienmerkmalen bestimmt, welche – in einem gegebenen historischen Kontext – einer genrespezifischen kulturellen Poetik angehören. Daher kann die Kulturpoetik im Sinne Greenblatts (1990: 11) als „das Studium der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken und die Erforschung der Beziehungen zwischen ihnen"[5] derartige Ausdrucksformen erhellen. In **Teil II** werden die intermediale Kulturpoetik sowie die öffentlichen Auftritte von Discepolín (Kap. **4**) und Quino (Kap. **5**) untersucht, indem ihr „dichtes Gewebe" durchdrungen wird. Dabei werden Interviews, Radiosendungen, Fernsehauftritte und Konferenzgespräche berücksichtigt, um die Besonderheiten ihrer kulturellen Praktiken zu beleuchten. Diese vorgestellten Praktiken liefern einen generischen Schlüssel zur argentinischen Populärkultur.[6] Sie tragen zum Verständnis von Discepolíns und Quinos genrespezifischen Darbietungen bei. Ein wesentliches Ziel der vorliegenden Studie besteht daher darin, die kulturellen Errungenschaften des *discepoliano*- und des *quiniano*-Universums – die ich als individuelle Kulturpoetik innerhalb des nationalen Kulturerbes betrachte – in ihrer Beziehung zu allgemeineren Fragen der historischen Entwicklung und des sozialen Wandels im Land zu erforschen. In Kapitel **6** erfolgt eine Gegenüberstellung beider kultureller Universen.

[5] Greenblatt führt in *Renaissance Self-Fashioning* (1980: 5) das Konzept der „Kulturpoetik" ein und erweitert es in *Shakespearian Negotiations* (1988) sowie in späteren Veröffentlichungen (vgl. Stein 2008b: 90).
[6] Hier liegt Storeys (2017: 24-35) Definition von Populärkultur als Kampfplatz zugrunde (s. Einleitung).

4 Discepolíns Tangos: Eine intermediale Kulturpoetik

In diesem Kapitel gehe ich der Frage nach, was die Originalität der Tangos von Discepolín auszeichnet, die seine kulturellen Praktiken und die daraus entstehende intermediale Kulturpoetik strukturiert. Zunächst werden die Erkenntnisse aus den Forschungsarbeiten verschiedener Autoren zu den relevanten Merkmalen seiner Diktion vorgestellt, um eine analytische Grundlage für meine Untersuchung von Discepolíns Werk zu schaffen (**4.1**). Die Einblicke in die *tanguidad* seiner Poesie beleuchte ich mit Fokus auf seinen Impuls, eine urbane Poetik zu schaffen (**4.2**). Da es auf die Frage der Originalität viele mögliche Antworten gibt, beschränke ich diese Analyse auf die stilistischen und thematischen Leitlinien, die bisher für Tangodichter untersucht wurden (vgl. Kap. 2.4.4). Darüber hinaus diskutiere ich die in neueren Studien erforschte Sichtweise der philosophischen Denkweise Discepolíns nach Bollnow (**4.3**), da mir dieser Ansatz plausibel erscheint und – meiner Meinung nach – eine sinnvolle Dynamik der Individualität dieses Dichters freisetzt. Diese Sichtweise räumt einerseits mit den Stereotypen des Tangos auf und legt andererseits die persönlichen geistigen Denkbilder des Autors offen. Sie verspricht eine interessante und lohnende Perspektive für die vergleichende Analyse (Kap. 6) mit Quinos intermedialer Kulturpoetik. Für diese Untersuchung werde ich einige von Discepolíns kulturellen Praktiken (**4.4**) durch die Analyse von Tangotexten mit den Komponenten Lyrik, Epik und Drama sowie seinem monologisch-politischen Hörspiel auswerten, um die Produktion und Rezeption seiner künstlerischen Arbeit zu beleuchten.

4.1 Der poetische Stil Discepolíns: „*El hombre que hace letras para los hombres*“[7]

Einigen Quellen zufolge ist Discepolín ein vielseitiger und eigenwilliger Dichter. Angesichts der zahlreichen Veröffentlichungen, die sich mit dem Werk und der Persönlichkeit von Enrique Santos Discépolo befassen, könnte man seine Schöpfung als eine der „canteras inagotables“[8] (Gobello 1974: 82) bezeichnen. Er gilt als Dichter, der ganz im Sinne von Manzi („hombre que hace letra para los hombres“) durch geniale Einfachheit zu seinem Volk spricht (vgl. Galasso 1986: 6). Sein präziser Stil und der metasprachliche Grunddiskurs, der seinen kulturellen Praktiken zugrunde liegt, sind zwei seiner hochgeschätzten Merkmale. Nach Pellettieri (1976: 78) setzte die Poesie von Discepolín die Arbeit der „introspección“ und „nacionalización“ der von Celedonio Flores eingeführten *poesía porteña* fort, die den drei grundlegenden Prämissen der „poesía popular de Buenos Aires“ folgte:

1. Punto de vista adecuado para mostrar la soledad y el desamparo del hombre argentino, como ya antes lo había hecho la literatura gauchesca y en especial José Hernández en su **Martín Fierro**.

[7] Galasso 1986: 6. „Der Mensch, der für die Menschen schreibt“.

[8] „unerschöpflichen Quellen“. Diese Zuschreibung bestätigen diverse Untersuchungen, die das Interesse an Discepolíns Werken zu deuten versuchen. Die Verwunderung liegt häufig darin, dass die Anzahl seiner Kompositionen, im Vergleich zu denen anderer Tango-Dichter, gering ist. Trotzdem befassen sich viele Forschungen mit seinem Œuvre.

2. Una comunicación basada en la transparencia del lenguaje y situaciones, que hace que el pueblo se identifique rápidamente con los personajes.

3. […] el medio o canal por el cual llegar al pueblo, por supuesto dejando de lado el libro, adhiriéndose al mensaje oral del disco, la presentación personal y sobre todo tomando contacto con la radio, que en ese momento en el país comenzaba a ser un medio de comunicación masivo.[9]

(Pellettieri 1976: 78f., Hervorhebung i. O.)

Diese Prämissen der nationalen Poesie skizzieren wichtige Hinweise, die ich für die Analyse des Stils, der Themen und der medialen Dimensionen von Discepolíns kulturellen Praktiken verwende: sprachliche Transparenz, Behandlung gesellschaftlicher Fragen und Nutzung (neuer) Medien. Die Perspektive beleuchtet, wie sich die Gesellschaft präsentiert, und sie trägt zum Verständnis ihrer kulturellen Identität bei.

Discepolín bevorzugte einen histrionischen Stil mit direkten und akkuraten Ausdrucksformen für seine Kompositionen. Laut Pellettieri weist diese Schreibweise folgendes Merkmal auf: „Discépolo reniega totalmente de los prólogos y descripciones, llevando la situación al límite mismo de síntesis e intensidad; estructurando una narración que, a poco de comenzar el poema deviene en verdadero drama“[10] (ebd.: 79). Es wird erzählt, dass der Dichter zielstrebig und eifrig nach passenden Formen suchte, um seine Gedanken präzise auszudrücken. Er verfeinerte sie solange, bis sie seiner Inspiration entsprachen. Pujol verdeutlicht diese Fähigkeit so: „En aquellas letras no había muletillas ni notas ociosas. Eran producto de un riguroso ejercicio contra el derroche verbal. El mundo del tango no conocía un caso de ascesis literaria y musical tan perfecto“[11] (Pujol 2016: 120). Ferrer und Sierra bestätigen Pujols Erklärung und fassen Discepolíns Duktus und Arbeitsweise – insbesondere das, was ihn von anderen Tangoautoren unterscheidet – wie folgt zusammen:

> Enrique Santos Discépolo trajo al Tango un soplo de rigor intelectual, y con ello, la contribución de su enorme esfuerzo dedicado a la búsqueda de expresiones que comunicaran exactamente su pensamiento. Las formas del lenguaje, los tiempos de verbo, los vocablos precisos e insustituibles, concurren en la agobiante tarea del armado de sus letras, siempre aferrado a ese indeclinable espíritu perfeccionista, que le permitía un pulimento de formas tan riguroso, como ninguno de los poetas cultos del tango había alcanzado.[12] (Ferrer/Sierra 1965: 70)

[9] 1) Angemessener Standpunkt, um die Einsamkeit und Hilflosigkeit des Argentiniers zu zeigen, wie es die Gaucho-Literatur zuvor getan hatte, und insbesondere José Hernández in seinem **Martín Fierro**. 2) Eine Kommunikation, die auf der Transparenz von Sprache und Situationen basiert, wodurch sich die Menschen schnell mit den Charakteren identifizieren können. 3) […] [D]as Medium oder der Kanal, um das Volk zu erreichen, wobei man natürlich das Buch beiseite lässt und sich an die mündliche Botschaft der Schallplatte, die persönliche Präsentation und vor allem die Kontaktaufnahme über das Radio hält, das zu dieser Zeit in dem Land begann, ein Massenkommunikationsmedium zu sein.

[10] „Discépolo verzichtet ganz auf Prologe und Beschreibungen und bringt die Situation bis an die Grenze der Synthese und Intensität, um eine Erzählung zu strukturieren, die kurz nach Beginn des Gedichts zu einem wahren Drama wird“. Diese Eigenart wird beispielsweise in „Qué vachaché“ (Kap. 4.4.1) analysiert.

[11] „In diesen Texten gibt es keine Füll- oder Leerstellen. Sie sind das Ergebnis eines rigorosen Kampfes gegen verbale Verschwendung. Ein so perfektes Beispiel literarischer und musikalischer Askese war der Tangowelt bis dahin unbekannt“.

[12] „Enrique Santos Discépolo brachte in den Tango einen Hauch von intellektueller Strenge ein und damit den Beitrag seiner enormen Anstrengungen, welche der Suche nach Ausdrücken gewidmet waren, die sein Denken genau zu kommunizierten. Die Formen der Sprache, die Zeitformen des Verbs, die präzisen und unersetzlichen

Es wird behauptet, dass seine „aptitud de síntesis“ (Synthesefähigkeit), die er bei anderen bewunderte, angeboren sei. In Discepolíns Worten: „Escribo tangos porque me atrae su ritmo. Lo siento con la intensidad de muy pocas otras cosas. Su síntesis es un desafío que me provoca y que acepto complacido… Decir tantas cosas en tan corto espacio. ¡Qué difícil y qué lindo!“[13] (Galasso 1986: 24). Tatsächlich prägte der Dichter durch seine Kreativität in allen künstlerischen Ausdrucksformen, wie Theater, Tangotexte, Skripte, autobiografische Interviews und Radio-Monologe, einen unverkennbaren Stil von klarer und eindeutiger Sprache, der noch heute als *discepoleada*[14] bezeichnet wird. Pujol (2016: 20) schreibt dazu: „confieso que me sigue intrigando la potencia semántica del nombre ‚Discépolo‘ y su inmediato tránsito a la condición de adjetivo“[15].

Dieses kommunikative rhetorische Geschick zeigt sich in den reizvollen Bildern, die seine Tangos hervorrufen. Daher hebt Gobello (1974: 95) hervor: „El propósito […] de *épater les bourgeois*, está presente en el tremendismo de una retórica que no levanta la voz para hacerse oír; que levanta la imagen“[16]. Dies gilt besonders, wenn man in seiner Diktion die Metapher unter ihrem dienlichen Aspekt betrachtet, nämlich

> para vigorizar la expresión, para darle plasticidad y hacerla entrar por los sentidos. Enfocadas desde ese ángulo, las de Discépolo, no admiten parangón. Las elaboró con ingredientes comunes, con elementos familiares, más no diré que sin fatiga. Encontrar la palabra buscada, la expresión de su anhelo, solía llevarle largas vigilias […] [L]as imágenes adquieren una fuerza y una originalidad tales que contribuyen los mejores atributos de los tangos de Discépolo.[17] (Gobello 1974: 95)

Der Autor gilt als Innovator innerhalb des Genres, da er seine eigenen Tango-Interpretationen verfasst hat. Diese Erneuerung zeichnete sich laut Pujol 2017: 154 durch Folgendes aus: „iluminando mediante caracterizaciones y definiciones de corte aforístico el trasfondo de un fenómeno cultural que hasta el momento padecía la indiferencia, cuando no la condena perjuiciosa, de los ensayistas“[18]. Gemäß Glück/Rödel (2016) beinhaltet dieses Merkmal die Fähigkeit, Gedanken kurz und prägnant zu artikulieren. Es schließt dabei rhetorischer Mittel

---

Wörter stimmen in der überwältigenden Aufgabe der Zusammenstellung seiner Texte überein und klammern sich immer an jenen unerbittlichen perfektionistischen Geist, der ihm ein so rigoroses Polieren der Formen ermöglichte, wie es keiner der Tango-Dichter je erreicht hatte“.

[13] „Ich schreibe Tangos, weil mich ihr Rhythmus anzieht. Ich spüre ihn mit einer Intensität wie nur wenige andere Dinge. Ihre Synthese ist eine Herausforderung, die mich herausfordert und die ich gerne annehme… In so kurzer Zeit so viel zu sagen. Wie schwer und wie schön!“.

[14] In Argentinien fest verwendeter Ausdruck, um Discepolins unverkennbaren Stil zu bezeichnen. Beispiele des Gebrauchs werden in diesem Kapitel angeführt.

[15] „Ich gestehe, dass ich weiterhin von der semantischen Kraft des Namens ‚Discépolo‘ und seiner unmittelbaren Umwandlung in den Status eines Adjektivs fasziniert bin“.

[16] „Der Absicht […] die Bourgeoisie zu beeindrucken liegt in der Ungeheuerlichkeit einer Rhetorik, die das Bild und nicht die Stimme erhebt, um sich Gehör zu verschaffen“.

[17] „den Ausdruck zu beleben, ihm Plastizität zu verleihen und ihn sinnlich wahrzunehmen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet sind Discépolos [Metaphern] nicht zu vergleichen. Er machte sie mit einfachen und vertrauten Elementen, aber nicht ohne Mühe. Das Wort zu finden, das er wollte, den Ausdruck seines Verlangens, beanspruchte ausgedehnte geistige Nachtarbeit. […] [D]ie Bilder erlangen eine solche Stärke und Originalität, dass sie zu den besten Eigenschaften von Discépolos Tangos beitragen“.

[18] „durch aphoristische Charakterisierungen und Definitionen die Hintergründe eines kulturellen Phänomens beleuchten, das bisher unter der Gleichgültigkeit, wenn nicht sogar der schädlichen Verurteilung der Essayisten litt“.

wie Ironie und Wortspiel ein, drückt sich sprachlich „oft in lapidarer Kürze und Schärfe“ aus und nimmt „aus der Perspektive einer skeptisch-kritischen Denkhaltung heraus […] Stellung“ (ebd.: 47). Solche Erkennungszeichen von Discepolín gelten als einzigartige und etablierte Parameter der *canción rioplatense* und als Höhepunkt dieses *soliloquios*:

> Si bien Enrique tenía sus puntos débiles – la rima era un tanto convencional y el tono por momentos patético de sus tangos, si bien buscado conscientemente, contradecía el humor y la ironía cruel –, nadie podía negar que había establecido un parámetro de canción rioplatense en el que descollaban la fuerza rítmica de la poesía, la combinación de agudeza analítica con un sentido dramático perfecto y la creación de una voz confesional que, montada sobre reiteraciones y ecos musicales, contaba historias desde un yo lírico inconfundible. Nadie había llevado a un punto tan alto el soliloquio en el tango.[19]
>
> (Pujol 2017: 160)

Discepolíns innovative Perspektive auf die Tango-Lyrik zeigt zwei klar definierte Tendenzen: Einerseits wird die Gesellschaftskritik als treibende Kraft hinter dem Text erkennbar; andererseits bietet das Groteske eine ethische und ästhetische Option in der Erzählung.[20] Schon früh bemerkten seine Bewunderer, dass Discepolíns *Soliloquios* eine Dialektik aufweisen, die Fragen von gesellschaftlicher Relevanz auf den Punkt bringt. Sie wurde präzise und akribisch gestaltet, um eine klare und scharfe Wirkung zu erzielen (vgl. ebd.: 161). Die Kunst seiner Rhetorik bestand darin, sich in seinen Texten (Tangos, Theaterstücke, Monologe, Interviews) mit prägnanten und didaktischen Phrasen auszudrücken, die ihn klar von anderen Autoren unterscheiden. Es gelang ihm beispielsweise, seine kleinen und oft gewaltigen Geschichten als eine wahrhaftige menschliche Komödie *rioplatense* darzustellen, wie in Abschnitt 4.4 analysiert wird. Aus diesem Grund könnte man schlussfolgern, dass er den Einfluss der Moderne[21] zumindest teilweise ablehnte (vgl. Pujol 2018: 4). Diese Emanzipation vom epochal vorherrschenden literarischen Modell war nur durch Discepolíns starken Einfluss der Theaterliteratur als Nebenform des Liedes möglich, wie Pujol schreibt: „Exagerando un poco, diríamos que cambió poesía por teatro“[22] (ebd.). Obwohl Discepolín viele Elemente der Groteske *pirandellianischer* Abstammung verwendete, extrahierte er – laut Pujol – auch Klischees und Phrasen aus der dramatischen Literatur anderer Zeiten (u.a. W. Shakespeare, A.

---

[19] „Obwohl Enrique seine Schwächen hatte – der Reim war etwas unkonventionell und der manchmal pathetische Ton seiner Tangos, obwohl dieser bewusst gesucht wurde, täuschte über den Humor und die grausame Ironie hinweg –, konnte niemand leugnen, dass er einen Maßstab für den *rioplatense canción* etabliert hatte; die rhythmische Kraft der Poesie, die Kombination von analytischer Schärfe mit einem perfekten dramatischen Sinn und die Schaffung einer bekenntnishaften Stimme, die, auf Wiederholungen und musikalischen Echos gestützt, Geschichten eines unverwechselbaren lyrischen Ichs erzählte, stachen hervor. Niemand hatte den Monolog im Tango auf ein so hohes Niveau gebracht“.

[20] Es sollte klargestellt werden, dass seine poetische Produktion nicht auf diese beiden Aspekte reduziert wird. Gemäß Conde koexistieren vier thematische Linien innerhalb seines poetischen Corpus: die innige, die protestierende, die groteske und die beschreibende (vgl. Conde 2003: 57f.).

[21] Bezüglich dieses Einflusses auf die Poeten berichtet Pujol (2018: 4): „Cabe recordar que Rubén Darío fue el héroe literario de cientos de poetas argentinos, durante muchos años, así como Amado Nervo ejerció una influencia tan fuerte sobre Alfredo Le Pera que existe un poema de Nervo titulado ‚El día que me quieras‘“. („Es sei daran erinnert, dass Rubén Darío viele Jahre lang der literarische Held von Hunderten argentinischen Dichtern war, genau wie Amado Nervo einen so starken Einfluss auf Alfredo Le Pera ausübte, dass es ein Gedicht von Nervo mit dem Titel ‚El día que me quieras‘ [wie der Tango] gibt“.

[22] „Etwas übertrieben könnte man sagen, dass er Poesie gegen das Theater eingetauscht hat“.

Strindberg).[23] Weiterhin betont Pujol: „Si hasta entonces el teatro – el sainete – había apelado al tango para sus partes musicales, con Discépolo fue el teatro el que se introdujo en el lenguaje del tango“[24] (ebd.: 5). Wenn Äußerungen in verschiedenen Medien voneinander abhängen (und damit intermedial sind), liefern sie einen Beweis dafür, dass Discepolíns Schöpfung ein intermediales Werk ist. Der Dichter vereinte in der Tat die Eigenschaften beider Ausdrucksformen (Tango und Theater) miteinander und überschritt Grenzen, um „kleine Dramen zu einem Lied zu synthetisieren“. Auf diesen Sachverhalt wird in verschiedenen Beiträgen von Wissenschaftlern und Musikern (Pujol, Galasso u.a.) im bereits erwähnten Dokumentarfilm *Volver-Tango*[25] (6:58-9:45) hinweisen.

Ebenso wie seine Texte entziehen sich auch seine musikalischen Ausdrucksformen zuweilen dem Kanon der *tango canción* (vgl. Pujol 2017: 160). Der Dichter hat sowohl den Text als auch die Musik seines Tangos verfasst. Trotzdem war der Gestaltungsprozess – nach der ersten Idee – zweifellos anstrengend für ihn. Denn um seine Musik in das Notensystem zu übertragen, war er auf die Unterstützung von Fachleuten angewiesen.[26] Es ist wichtig zu betonen, dass laut Pujol „su analfabetismo musical era inversamente proporcional al cuidado perfeccionista que ponía en la elaboración de cada tango“[27] (ebd.: 156). Außerdem ermöglichte ihm seine doppelte Begabung, jeden Tango als perfekte Einheit von Text und Musik zu gestalten (vgl. Pujol 2018: 4). Deshalb, in einer Einschätzung dieser musikalischen und lyrischen Begabung, schreibt Pujol (2017: 160): „El lenguaje musical de Discépolo tiene la misma intensidad que sus palabras“[28]. D.h. sein Schreibstil spiegelt seine Persönlichkeit wider und identifiziert ihn eindeutig (vgl. ebd.). Diese Besonderheit seiner Diktion wird in den folgenden Abschnitten diskutiert.

Von Beginn an lieferte Discepolín eine vielseitige Dichtkunst, die sich nicht nur durch die Erneuerung von Themen, sondern, und speziell auch, durch expressive Modi auszeichnete, in denen die Motive des Genres – einschließlich der konventionellen – entfaltet wurden. Dadurch erscheint seine Originalität – laut Conde – sowohl im Ausdruck als auch in der Erzählung sachlich. Diese Einschätzung Condes ist aufschlussreich für eine mögliche Erklärung dafür, warum viele Verse Discepolíns im kollektiven Gedächtnis erhalten blieben. Denn, wie Conde (2003: 58) erläutert: „A la contundencia de sus versos límpidos, exentos de toda ambigüedad – muchos de ellos, por esta razón, grabados a fuego en la memoria

---

[23] Pujols (2018: 5) Ergänzung dazu: „¿O acaso [en ‚Qué sapa, señor‘ (1931)] no viene de ‚Ricardo III‘ de Shakespeare aquello de ‚los reyes temblando / remueven el mazo / buscando un yobaca / para disparar‘?. […] [E]n ‚Tormenta‘ [(1939)] hay ecos del expresionismo de Strindberg, cuando dice ‚Aullando entre relámpagos, / perdido en la tormenta de mi noche / interminable, ¡Dios! busco tu nombre…‘“. (Oder [in ‚Qué sapa, señor‘ (1931)] kommt es nicht aus Shakespeares ‚Richard III‘: ‚Die Könige zittern / rühren den Hammer / suchen nach einem Pferd / zum Schießen‘?. […] [I]n ‚Tormenta‘ [[1939)] gibt es Anklänge an Strindbergs Expressionismus, wenn er sagt: ‚Heulend zwischen Blitzen, / verloren im Sturm meiner Nacht / endlos, Gott! Ich suche deinen Namen...‘“.

[24] „Wenn bis dahin das Theater – der Sainete – den Tango wegen seiner musikalischen Rolle angesprochen hatte, war es mit Discépolo das Theater, das in der Sprache des Tangos eingeführt wurde“. Diese Assoziation zwischen beiden Ausdrucksformen (Tango und Theater) wird in den Tangotext-Analysen (4.4) veranschaulicht.

[25] Siehe Link unter Berti 1998.

[26] Im Allgemeinen war sein Freund, der Pianist, Komponist und Orchester-Direktor Lalo Scalise (Eduardo Scalise Regard, 1912-1972), mit dieser Aufgabe betraut, so Pujol (vgl. 2018: 4).

[27] „sein musikalischer Analphabetismus umgekehrt proportional zu der perfektionistischen Sorgfalt war, die er in der Herstellung jedes Tangos aufgewendet hatte“.

[28] „Discépolos Musiksprache hat die gleiche Intensität wie seine Worte“.

popular –, se le suma la presencia de un personaje siempre a contramano del mundo, un engañado perpetuo, un fracasado inexorable“[29]. Bei Mafud, die Condes Auffassung untermauert, finden sich beschreibende Details der populären Wahrnehmung von Kompositionen, die in den Tangoversen in 4.4 konkret analysiert werden: „Enrique Santos Discépolo encarna en su obra a un héroe opuesto al hombre triunfador, exitoso. Es la absoluta contraparte del héroe. […] Configura en sus tangos […] las demoliciones humanas que ha dejado la vida en su vertiginoso trajinar“[30] (Mafud 1966: 65). Discepolín spricht wichtige soziale Probleme klar an und gestaltet die Interaktion zwischen Autor und Leser-/Zuhörerschaft fesselnd. Viele Zuhörer identifizieren sich aus diesem Grund mit seinen Erzählungen. Überdies gilt, wie Conde (2003: 58) betont: „Es posible […] percibir bajo la superficie un entramado sin fisuras – más allá de los tonos –, que hace de un texto discepoliano algo único e inconfundible“[31].

Außerdem, und weil Discepolín durch sein „grotesco patético“ geltende Genre-Regeln übertrat – inklusive auch die Usanz vom ‚sentimental-carrieguista‘ – stellen seine Tangotexte „un caso absolutamente solitario dentro de la rigidez del sistema carrieguista del tango“[32] (Pellettieri 2002: 8) dar. Gewagte Nachahmungen blieben deshalb ein spürbares „Kuriosum“ sowie ausnahmslos „un penoso muestrario de lugares comunes“[33] (ebd.). Zusammenfassend lässt sich sagen: Die persönliche Denkweise von Discepolín („sein Universum“) enthält eine individuelle Note, die als *discepoleada* in die Tango-Geschichte einging und als Charakteristikum – wie bereits erwähnt – von der Gesellschaft im kollektiven Gedächtnis festgehalten wurde. In seinem Aufsatz „El poeta de la angustia“– veröffentlicht in der Zeitschrift *Clarín* am 25. März 2001 in der Rubrik *Cultura y Nación* – beschreibt Pujol Discepolíns Ausdruckskunst und begründet die Auswirkungen seiner Tangos auf die argentinische Gesellschaft:

> Deslizándose entre la tragedia y la comedia, Discépolo había encontrado una manera de decir las cosas terriblemente argentina. Sus hipérboles y analogías, sus metáforas llenas de humor, sus apóstrofes llenos de rabia, pero a la vez indulgentes, resumieron el verdadero idioma de los argentinos. Más que por las situaciones y los personajes, sus tangos se adhirieron definitivamente a la memoria de toda una sociedad por sus hallazgos lingüísticos, y por la violencia de su lenguaje.[34] (Pujol 2001: 7, *Clarín* – Revista Ñ)

[29] „Zur Eindringlichkeit seiner klaren Verse, die von jeglicher Zweideutigkeit befreit sind – viele von ihnen sich deshalb in das Gedächtnis der Menschen eingebrannt haben –, kommt die Anwesenheit einer Persönlichkeit hinzu, die immer gegen die Welt ist, ein beständig Getäuschter, eine unaufhaltsam gescheiterte Existenz“.

[30] „Enrique Santos Discépolo verkörpert in seiner Arbeit einen Helden ungleich dem siegreichen, erfolgreichen Mann. Er ist das absolute Gegenstück zum Helden. […] Er formt in seinen Tangos […] die menschlichen Zerstörungen, die das Leben in seinem schwindelerregenden Trubel hinterlassen hat“.

[31] „Es ist möglich […], unter der Oberfläche – jenseits der Töne – ein nahtloses Gerüst wahrzunehmen, das einen *discepolianischen* Text zu etwas Einzigartigem und Unverwechselbarem macht“.

[32] „sind ein absoluter Einzelfall innerhalb des starren Carrieguista-Tangosystems“. Wenn von einem literarischen System die Rede ist, bezieht sich dies auf das, was allgemein als literarische Tradition bezeichnet wird. Hier wird auf Evaristo Carriegos Modell hingewiesen, dem die Tango-Tradition bis in die späten 1950er Jahre folgte. Der bedeutendste Dichter dieser sentimentalen Tradition war Homero Manzi (vgl. Pellettieri 2002).

[33] „nur eine klägliche Aneinanderreihung der üblichen Muster“.

[34] „Zwischen Tragödie und Komödie hin und her schwankend, hatte Discépolo eine sehr argentinische Art gefunden, Dinge zu sagen. Seine Übertreibungen und Analogien, seine humorvollen Metaphern, seine wütenden und zugleich nachsichtigen Apostrophe fassten die wahre Sprache der Argentinier zusammen. Mehr als durch die Situationen und die Charaktere sind seine Tangos aufgrund ihrer sprachlichen Funde und der Gewalt ihrer Sprache definitiv Teil des Gedächtnisses einer ganzen Gesellschaft geworden“.

Die harte soziale Realität Argentiniens und der Welt, in der er lebte, drückte Discepolín in vehementen Versen (*„llenos de rabia*“) aus, die im kollektiven Gedächtnis fortlebten und aufgrund ihres ‚universellen Charakters‘ (vgl. Dei 2014b: 51) die Zeit überdauern.[35] Denn sie behandeln zeitlose Themen und sprechen Menschen unabhängig von ihrer Kultur oder ihrem Hintergrund an. Weiterhin ist anzumerken, dass Discepolín den Lunfardo häufig bevorzugte, um sein Publikum gezielt anzusprechen („resumieron el verdadero idioma de los argentinos“). Der Dichter selbst deutete dieses Verfahren folgendermaßen:

> Uso el Argot por la sencillísima razón de que es más completo en la pintura. […] No entiendo porque es más propio „robar“ que „afanar“. ¿Por hábito? Bah… […] Utilizo de ambas [– de la Academia y del Argot –] las [palabras] que me gustan por su sabor rotundo, o pictórico o dulce. […] Y si mi país cosmopolita y babilónico […] las entiende y yo las preciso, las enlazo lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos.[36] (*La Época* – Julio 1929, zit. n. Galasso 1986: 24f., Hervorhebung i. O.)

Auf dem ersten internationalen Lunfardo-Kongress (September 2021)[37] in Buenos Aires, dessen Motto „El lunfardo, un argot con dos siglos de historia que sigue más vivo que nunca en el habla popular“[38] war, bekräftigte Pujol Discepolíns Absicht, die spanische Sprache an die Realität *porteña* anzupassen (keine Substitution), die sich auf das gesamte argentinische Territorium als „kosmopolitisches und babylonisches Land“ erstreckte (Pujol 2021, 53:01-53:39). Zu diesem Thema erzählt Pujol im Gespräch mit Matías Mauricio[39] (Mitglied der Academia Porteña del Lunfardo) von Discepolíns heftigem Kampf um die Wertschätzung des Tangos angesichts der politischen Regulierung rund um die Zensur der Massenmedien. Ab 1943 hatte diese Bestimmung der Funkübertragung die Verbreitung von Folklore und Tango verboten, insbesondere Exemplare mit Lunfardo-Ausdrücken. Das o.g. Gespräch wurde in der Reihe „Tango esa posibilidad infinita“ am 20. Oktober 2021 via Streaming aus dem CCC (Centro Cultural de la Cooperación) ausgestrahlt; dort wurden folgende autobiografische Details Discepolíns rund um die damalige Rundfunk-Zensur genannt:

> [Discépolo] tiene una larga data de discusiones, ya en el año 1929 […] hace la siguiente declaración en la revista Comedia y la repite luego en Caras y Caretas ‘utilizo el argot por la sencilla razón que es más completo en la pintura social […] si se descuidan se va a tragar la academia’. O sea que, en esta defensa e identificación con la cultura popular, si bien hay citas cultas y está Pirandello y Shakespeare […] en sus tangos, está la idea de que el tango no tiene que pedir permiso para hacerse un lugar en la cultura.[40] (Pujol 2021, 29:41-30:30)

---

[35] In Kapitel 7 werde ich anhand aktueller Beispiele auf dieses Merkmal eingehen.

[36] „Ich verwende Slang aus dem ganz einfachen Grund, dass es in den Bildern vollständiger ist. […] Ich verstehe nicht, warum es richtiger ist, zu „stehlen“ als zu „klauen“. Aus Gewohnheit? Bah… […] Ich verwende beides – [aus der *Academia* und aus dem Slang] – die [Wörter], die ich wegen ihres durchschlagenden, bildlichen oder süßen Geschmacks mag. […] Und wenn mein weltoffenes und babylonisches Land […] sie versteht und ich sie brauche, verbinde ich sie voller Freude. Unser Lunfardo hat großartige phonetische Treffer“.

[37] Zum vollständigen Programm des Kongresses siehe www.lunfardo.org.ar.

[38] „Der Lunfardo, ein Slang mit zwei Jahrhunderten Geschichte, der in der Volkssprache lebendiger denn je ist“.

[39] Das Gespräch ist betitelt: „Enrique Santos Discépolo – La Biblia contra un calefón“ (s. Link Mauricio 2021).

[40] „[Discépolo] hat eine lange Geschichte von Diskussionen [über dieses Thema]. Bereits 1929 [...] machte er in der Zeitschrift *Comedia* folgende Aussage, die er später in *Caras y Caretas* wiederholte: ‚Ich benutze den Argot

Diese Passage stellt einen Dichter und Dramatiker seiner Zeit vor, der von der Gesellschaft als Vertreter seines eigenen Denkens anerkannt wird und mit Entschlossenheit und intellektueller Autorität verständliche Argumente für seine Position, vorbringt. Es ist der Kampf um die Anerkennung seiner Tangos als kulturelles Kapital (d.h. ein Kampf um Legitimität). Gleichzeitig enthüllt Discepolín mit seinem pragmatischen Weitblick den Unsinn der bestehenden Verbotsvorschriften, da diese dazu führen könnten, dass die Gesellschaft das ablehnt, was die Akademie als Hochkultur betrachtet. Dabei sticht auch sein Interesse an der argentinischen Kultur hervor und die Nutzung der Möglichkeiten, die sie sprachlich gewährt, um mit der Allgemeinheit zu interagieren:

> Hay una apuesta política, una reivindicación del Lunfardo, pero no con la idea de reemplazar un vocabulario español por el argot, sino más bien una ampliación lingüística. […] Sin embargo siguiendo sus tangos lunfardos, parece que este argot aparece muy fuerte en un momento de disputa, por el sentido de la cultura argentina y su lenguaje.[41]
>
> (Pujol 2021, 31:27-32:43)

Pujol beschreibt hier einen Autor, dessen medienübergreifende Performances und populäre Rezeption sich auf die Verteidigung von Populärkultur und der Alltagssprache konzentrieren. Die Verwendung der Alltagssprache dient dabei der Kommunikation. Dieser Fokus wird durch die o.g. medienübergreifenden Performances sowie die populäre Rezeption der Werke des Autors erreicht. Der Dichter zeigte öffentlich eine kritische Sicht auf die Normen, die die öffentliche Meinungsäußerung behinderten, weshalb er alle seine Bemühungen der Verteidigung des Tangos und seiner Berücksichtigung widmete. Sein stärkstes Zeichen setzte Discepolín, als er die SADAIC-Kommission zu einem Treffen mit Präsident Perón begleitete und einen Vorschlag zur Überarbeitung der seit 1943 geltenden Rundfunkverordnung vorlegte. Pujol verbindet Discepolíns kommunikativen Antrieb mit Ecos Einordnung gegenüber der Massenkultur auf folgende Weise:

> Siempre está en Discépolo presente la dimensión comunicativa. Él es un gran observador y protagonista de los medios masivos de comunicación. Retomando la clasificación de Umberto Eco frente a la cultura de masas como „apocalípticos e integrados", Discépolo es un integrado en este sentido. Si bien tiene una visión crítica, busca de dignificar el tango, pero no desconfiaba de los medios de comunicación. Al contrario, se sintió atraído por el cine y la radio (los nuevos medios de la época), el teatro y participó con sus propias producciones.[42] (Pujol 2021, 32:53-33:32)

---

aus dem einfachen Grund, weil er in der sozialen Darstellung vollständiger ist [...] wenn man ihn vernachlässigt, wird die Akademie geschluckt'. Mit anderen Worten, in dieser Verteidigung und Identifikation mit der Populärkultur, auch wenn in seinen Tangos Zitate von Pirandello und Shakespeare [...] zu finden sind, steckt die Idee, dass der Tango nicht um Erlaubnis fragen muss, um seinen Platz in der Kultur zu finden".

[41] „Es gibt ein politisches Engagement, eine Rechtfertigung des Lunfardos, aber nicht mit der Idee, ein spanisches Vokabular durch Slang zu ersetzen, sondern als eine sprachliche Erweiterung. […] Nach seinen Lunfardo-Tangos scheint dieser Argot aufgrund seiner Bedeutung für die argentinische Kultur und ihre Sprache in einem Moment des Konfliktes sehr stark zu sein".

[42] „Die kommunikative Dimension ist bei Discépolo immer präsent. Er ist ein großer Beobachter und Protagonist der Massenmedien. Um auf Umberto Ecos Klassifizierung der Massenkultur als ‚apokalyptisch und integriert' zurückzukommen, ist Discépolo in diesem Sinne integriert. Obwohl er einen kritischen Blick hat, versucht er, den Tango zu würdigen. Er misstraut jedoch den Massenmedien nicht. Im Gegenteil fühlt er sich von

Discepolín wird als Integrierter im Sinne Ecos ratifiziert. Diese Einschätzung unterstreicht eine Prämisse nationaler Poesie, nämlich den Einsatz (neuer) Medien, als wichtigste Komponente der Produktion von Discepolín. Darüber hinaus ist die Relevanz von Discepolíns Sicht auf den Argot interessant, da der Autor einen Sieg dieser Rhetorik über die Akademie voraussagte. Ohne Zweifel war es ein politischer Erfolg, der auf dem bereits erwähnten Lunfardo-Kongress 2021 hervorgehoben wurde. Dies zeigt die Dynamik, die durch die Prozesse der kulturellen Hybridisierung in der argentinischen Geschichte entsteht. In diesen kulturellen Prozessen stechen „hombre[s] que hace[n] letras para los hombres" (Galasso 1986: 6) – wie etwa Discepolín – hervor. Daher werde ich im nächsten Abschnitt der Frage der *tanguidad* in Discepolíns Kulturpoetik nachgehen, um diese innere Kraft zu entschlüsseln.

4.2 Die *tanguidad* in Discepolíns Tangos: *„El grito que se levanta airado, desnudo"*[43]

Enrique Santos Discépolo schrieb seine Tangos zu einer Zeit, in der Autorschaft und Komposition unter den Kulturschaffenden klar differenziert waren. Darüber hinaus gibt es ein bedeutsames Detail, welches für Discepolíns kreative Inspiration charakteristisch war:

> Discépolo escribía letra y música, aunque esta última era imaginada en un piano tocado de modo rudimentario, para luego ser llevada al pentagrama por algún músico amigo (generalmente Lalo Scalise). Esta capacidad doble le permitió a Discépolo trabajar cada tango como una unidad perfecta de letra y música. Con un agudísimo sentido del ritmo y de la progresión dramática, con un gusto melódico impecable (Carlos de la Púa lo definió como un Pulgarcito Filarmónico), Discépolo se las ingenió para hacer de sus breves y muchas veces violentas historias una auténtica comedia humana rioplatense.[44]
>
> (Pujol 2018: 4)

Dies zeigt, dass es sich um einen Autor handelt, der, obwohl ihm die instrumentale Technik fehlte, seine Kompositionen als „authentische menschliche Komödien vom Río de la Plata in einer perfekten Einheit von Text und Musik" produzierte. Trotz fehlender systematischer musikalischer Ausbildung war Discepolín ein intuitiver Melodiker mit einer tiefen Schöpfungskraft, der mit Hilfe professioneller Musiker seine eigenen Partituren in Umlauf brachte. Er hatte eigene Methoden entwickelt, um Musik kurz zu fixieren: „empiezo a cantar [las notas]. Y sigo cantándolas en voz alta. Aunque vaya por la calle y todos se paren para mirarme como a un loco. Aunque esté en un café y todas las mesas se vuelvan hacia mí. En ese momento nada me importa. Lo único que me preocupa es que no se me escape mi tango"[45]

Kino und Radio (den neuen Medien der Zeit) sowie dem Theater angezogen und wirkt an eigenen Produktionen mit".

[43] „Der Schrei, der wütend, hüllenlos aufsteigt". Der Ausdruck Discepolíns wird in diesem Abschnitt erläutert.

[44] „Discépolo verfasste sowohl die Texte als auch die Musik der Lieder, wobei die letztere auf einem Klavier lediglich in ihren Grundzügen gespielt wurde, um sie anschließend von einem befreundeten Musiker (meist Lalo Scalise) auf das Notenblatt übertragen zu lassen. Diese doppelte Fähigkeit ermöglichte es Discépolo, jeden Tango als perfekte Einheit von Text und Musik zu gestalten. Mit einem ausgeprägten Gespür für Rhythmus und dramatische Entwicklung sowie tadellosem melodischem Geschmack, den Carlos de la Púa als philharmonischen Däumling bezeichnete, gelang es Discépolo, seine kurzen und oft heftigen Geschichten in eine authentische menschliche Komödie vom Río de la Plata zu verwandeln".

[45] „Ich beginne [die Noten] zu singen. Und ich singe sie immer wieder laut. Auch wenn ich die Straße entlang gehe und alle stehen bleiben, um mich wie einen Verrückten anzuschauen. Obwohl ich in einem Café bin und

(Galasso 1986: 25). Manchmal zeichnete er das Gitarrengriffbrett über die Strophen und notierte die Anzahl der Anschläge, die jeder Strophe entsprachen (vgl. Pujol 2017: 155f., Galasso 1986: 24-26). Was ihn aber antrieb war sein inniges Bedürfnis, eine Dichtung mit folgenden Charakteristiken zu schaffen: „no la poesía aséptica y pulida con mediciones de modisto, sino la poesía callejera donde vibren las ilusiones y las luchas del hombre anónimo que con su esfuerzo diario construye el país por encima de tantas traiciones y tantas entregas“[46] (Galasso 1973: 58). Hier werden wichtige Charakteristika seiner Dichtung angesprochen, die u.a. eine diskursiv strukturierte Kulturpoetik als „Kampfarena“ – im Sinne von Storey 2017 – kennzeichnen: Zum einen wird auf die strengen Regeln der Poesie („aséptica y pulida“) verwiesen, die damals von den Akademien als Norm definiert wurden; zum anderen wird auf die Prämisse der nationalen Poesie eingegangen, nämlich die Behandlung sozialer Fragen („las ilusiones y las luchas del hombre anónimo“). Discepolín erläuterte 1947 in seinem Zyklus „Cómo nacieron mis canciones“, der auf LR3 *Radio Belgrano* ausgestrahlt wurde, diese künstlerische Motivation seiner „Straßenpoesie“ mit vielen Details. Die Tangotexte wurden im Radio übertragen und erklärt. Bei diesem Zyklus wird deutlich, was Stein (2008: 82) für Louis Armstrongs autobiographische Performances erkennt: „These interfaces represent more than simple transpositions from one medium into another“. Denn solche Erzählungen „fueron auténticas aguafuertes discepolianas [donde] el género autobiográfico, mediante monólogos, […] hacían literatura con algunos datos de la memoria“[47] (Pujol 2017: 343). Sie verbinden kreative Impulse, gesellschaftspolitische Ansprüche sowie diskursive Kräfte und kanalisieren historische Sichtbarkeit durch kulturelle Poetik. Galassos o.g. Charakterisierung von anekdotischen Referenzen der „poesía callejera“ Discepolíns, fokussiert auf das semantische Konzept des Verbs vibrieren (*vibrar*) in akustischer und immaterieller Hinsicht. Discepolín fasste es mit folgender bildhafter Aussage zusammen: „[U]n tango puede escribirse con un dedo, pero con el alma, porque un tango es la intimidad que se esconde y es el grito que se levanta airado, desnudo“[48] (Galasso 1986: 15). Diese Deutung, so argumentiere ich, beinhaltet die Synthese der *tanguidad* seiner Dichtungen, wie der nächste Absatz und die Analyse seiner Tango-Kompositionen (4.4) zeigen werden.

In einigen Quellen wird darauf verwiesen, dass der kreative Prozess von Discepolin stets aus einer spirituellen Motivation heraus („con el alma“) in einer Privatsphäre („intimidad que se esconde“) begann. Während seiner Spaziergänge durch die Stadt beobachtete er mit kritischer und sorgfältiger Aufmerksamkeit die Menschen und ihre Lebensumstände. Dabei identifizierte er die verborgenen Aspekte und die unstillbaren menschlichen Sehnsüchte. Er beschrieb seine Inspirationsquelle so: „[E]l origen del tango es siempre la calle. Por eso, voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando en mi sensibilidad lo que ese hombre o

alle Personen mich anschauen. In diesem Moment ist es mir alles egal. Das Einzige was mir Sorgen macht ist, dass mir mein Tango nicht entgeht“.

[46] „eine Straßenpoesie, nicht aseptisch und verfeinert, in der die Illusionen und Kämpfe des anonymen Mannes vibrieren, der mit seiner täglichen Anstrengung das Land über so viel Verrat und so viele Kapitulationen hinweg aufbaut“.

[47] „waren authentische *discepolianische* Radierungen, [wo] das autobiografische Genre, durch Monologe, […] Literatur mit einigen Daten aus dem Gedächtnis erstellte“.

[48] „Ein Tango kann mit einem Finger geschrieben werden, doch mit der Seele, denn ein Tango ist die Intimität, die sich verbirgt, und es ist der Schrei, der wütend und nackt aufsteigt“.

esa muchacha que pasan quisieran escuchar“[49] (ebd.: 26). In diesem Kontext der endlosen Promenaden verstand er, dass das Leben in der Großstadt vielversprechend und leuchtend ist, aber auch finster in seiner Anonymität, während es – scheinbar – die gemeinsamen Ideale seiner Bewohner zu schützen erstrebt. Diesen Widerspruch hatte Discepolín auf diversen Kulturkanälen (Musik, Poesie, Theater, Film, Radio-Interviews, Café-Gespräche) als diskursiven Faden durch aufklärende existentielle Argumente mitschwingen und nachhallen (= *vibrieren*) lassen. Auf diesem breiten kommunikativen Terrain hatte er seinem Publikum die Realität des Stadtlebens enthüllt: „[N]o he tenido más interlocutor que el Pueblo. […] [S]oy el hombre que conversa con la multitud como con su familia y cuenta, en voz alta, lo que la multitud […] ansía que le digan“[50] (ebd.: 14). Deshalb wirken und pulsieren (*vibran*) seine Texte wie ein wütender nackter Schrei („*grito que se levanta airado, desnudo*“) und können als Echokammer einer urbanen Kulturpoetik, die Discepolíns *tanguidad* offenlegt, interpretiert werden. In seinen eigenen Worten drückt sich diese kommunikative Eigenschaft so aus: „En el reducidísimo espacio de una letra de tango vive toda una historia que salta, se aquieta, llora, ríe, comenta, maldice o se angustia“[51] (ebd.: 24). Mit sinnbildlichen Impulsen (*saltar, llorar, reír, maldecir*) beschreibt Discépolo die Gemütsverfassung einer Gesellschaft, die seine Tangos aufrüttelt. Sie vermitteln zusätzliche kodierte Informationen über das Stadtbild von Buenos Aires und stellen besondere Akzente der Lebensbedingungen, die die Tangos erzählen (*comentar*), zur Schau. Matias Mauricio geht noch weiter und bekräftigt: „La cancionística de Discépolo tiene obras que ladran, muerden, vociferan, escupen. No es como el artefacto del tango canción pensados para el mercado del ocio. Sin embargo, hay un goce estético cuando uno lo escucha, y ese es el misterio que genera“[52] (Mauricio 2021, 16:58-17:20). Dieses „ästhetische Vergnügen“ – so könnte man argumentieren – entspringt der *tanguidad* ihrer urbanen Kulturpoetik, die formuliert und interpretiert was das Leben in dieser Hauptstadt ausmacht. Sie fungiert somit als unüberhörbares Sprachrohr in dieser ästhetischen und soziopolitisch-kulturellen Arena der Populärkultur.

Discepolíns urbane Kulturpoetik als „Echokammer zu konzeptualisieren“, stimmt einerseits mit Steins (2008b: 249) Auffassung überein, „that […] [it] can be helpful in formulating a notion of cultural intermediality in which popular ideas, images, and sounds travel widely and sometimes unaccountably“. Andererseits verstärkt sie das bereits erwähnte Vibrations-Konzept.[53] Im Wesentlichen suggeriert sie die unmittelbare Hörbarkeit oder Fühlbarkeit des vom Autor initiierten intermedialen Vorgangs innerhalb der freien Interpretation des Rezipienten. Mit anderen Worten: die kulturelle Poetik Discépolos wird als übergreifende Echokammer verstanden, in der intermediale Diskurse („vida urbana“, „tango canción“

[49] „Der Ursprung des Tangos ist immer die Straße. Deshalb gehe ich durch die Stadt und versuche, in ihre Seele einzudringen, und ich stelle ich mir in meiner Empfindsamkeit vor, was dieser Mann oder dieses Mädchen, das vorbeigeht, hören möchte“.

[50] „ich hatte keinen anderen Gesprächspartner als das Volk. […I]ch bin der Mann, der wie mit seiner Familie mit der Menge spricht und laut erzählt, was der Menge […] gerne erzählt werden möchte“.

[51] „Auf dem engsten Raum einer Tango-Lyrik lebt eine ganze Geschichte, die springt, beruhigt, weint, lacht, kommentiert, flucht oder ängstlich wird“.

[52] „Die Liedschöpfung Discépolos hat Werke, die bellen, beißen, schreien, spucken. Sie ist nicht wie die Artefakte des tango canción, die für den Freizeitmarkt entwickelt wurden. Es gibt jedoch einen ästhetischen Genuss, wenn man sie hört, und das ist das Geheimnis, das [Discépolo] erzeugt“.

[53] Für weitere Informationen dazu siehe: „La calle y su lenguaje. El idioma popular es vivo, enérgico y puro“, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1949.

usw.) koexistieren und sich überlagern. Innerhalb dieser Diskurse gibt es zusammenfallende Codes (Ideen, Töne, Bilder) und Darstellungen von erkennbaren urbanen Stereotypen (Beispielsweise: *cafishio*, *milonguita*, *conventillo*, *bulín*), die zum Zeitpunkt der willkürlichen Interpretation des Zuhörens angesprochen werden (als Echo), was ihre Handlung (*saltar, reír*, *quebrarse usw.*) auslöst. Hier stellt sich die Frage, aus welchem Grund seine Tangos diese Impulse bei Ihren Zuhörern hervorufen Eine Antwort liefert Pujol (2017: 162): „Sus tangos, llenos de lunfardo y humor corrosivo, no se conformaban con ser el nuevo pasatiempo popular, como sucedía con tantas piezas de menor calidad. Había allí ‚un contenido', una mirada filosófica del mundo que enlazaba las expresiones ‚vulgares' poniéndolas al servicio de una idea, convirtiéndolas en instrumentos de un pensamiento y marcas identitarias poderosas"[54]. Discepolíns *tanguidad* verbreitet kräftige Identitätsmerkmale, die eine Vielzahl an Assoziationen und Gedanken hervorrufen. In diesem Kontext kann von einer ‚Vibration' seiner Tangos gesprochen werden. Diese besondere Eigenschaft des Dichters weist auf eine kulturelle Richtung hin, die auch in Quinos Werken zu finden ist und in 5.2 analysiert wird. Eine Auseinandersetzung mit den beschriebenen Kulturprozessen, die sich zum Zeitpunkt der Rezeption manifestieren, wird von Baßler zu Recht als eine Zirkulation von Ideen, Mustern, Klängen und Bildern durch eine diskursiv strukturierte Poetik der Kultur erkannt. Diese Annahme wird von Baßler wie folgt begründet: „Erst im (von keinem Autor mehr kontrollierten) Zusammenspiel vieler [...] Diskurse konstituiert sich [...] der Sinn, die symbolische Energie [einzelner] Details" (Baßler 1995: 21).[55] Diese Feststellung trifft insbesondere auf Künstler wie Discepolín und Quino zu, die in mehreren Medien auftreten.

Discepolíns Texte setzten einen Schwingungszustand (akustisch, mental und emotional) in Gang, denn sie projizierten „[e]l problema de uno padecido por muchos"[56] (Gobello 1986: 30). Um diese starken Identitätsmerkmale zu bilden, arbeitete Discepolín mit folgendem Plan: „[P]artía de las tribulaciones individuales pero extendía la mirada al conjunto social […] [haciendo] [e]n un tono triste y burlón […] crítica social"[57] (Pujol 2017: 162). Somit initiierten seine ‚dreiminütigen Geschichten' breite kulturelle Debatten. Sie vertonten den „*sinsabor*" (Verdruss) der Bevölkerung, wischten den *costumbrismo* weg, um in die Tiefe zu dringen. Aus diesem Grund waren sie unbequem (vgl. ebd.). Denn sie präsentierten eine ethische Perspektive für eine Gesellschaft, die humanistische Werte aufzeigt und dabei die „Interessen der Mächtigen" (Storey 2017: 31) ablehnt. Dies lässt eine deutliche Abneigung gegenüber einer solchen Haltung erkennen. Discepolíns Auffassung von „Populärkultur als einen Kampfplatz zwischen dem ‚Widerstand' untergeordneter Gruppen und den Mächten der ‚Vereinnahmung', die im Interesse der dominanten Gruppen arbeiten" (ebd.), ist demnach zutreffend. Discépolo wurde vom Publikum – gemäß Pujol – „celebrado como el gran hermeneuta

[54] „Seine Tangos voller Lunfardo und ätzendem Humor begnügten sich nicht damit, der neue beliebte Zeitvertreib zu sein, wie es bei so vielen Stücken minderer Qualität der Fall war. Da war ‚ein Inhalt', eine philosophische Weltanschauung, die die ‚vulgären' Ausdrücke verknüpfte, sie in den Dienst einer Idee stellte, sie zu Denkinstrumenten und mächtigen Identitätsmarken machte".

[55] Die Beurteilung zu Baßlers Aussage wurde aus Stein 2018: 91 entliehen. Stein ergänzt dazu folgenden Hinweis der Kritikern davon abrät „beständig einen Diskurstyp von anderen abzuschotten oder Kunstwerke entschieden getrennt zu halten von Bewusstsein und Leben ihrer Schöpfer und ihres Publikums" (Greenblatt 1995: 40).

[56] „das Problem von einem, das von vielen erlitten wird".

[57] „es ging von individuellen Trübsalen aus, aber weitete seinen Blick auf die soziale Gruppe aus […] [und machte] in einem traurigen und spöttischen Ton […] Gesellschaftskritik".

del espíritu rioplatense, y por extensión, argentino. Sus tangos se convirtieron así en el amargo oráculo de un país que tenía […] conciencia de sus límites y frustraciones“[58] (ebd.: 165). Es war nur notwendig, dieses Befinden zu äußern, und Discepolín tat es. Dies erklärt, warum „muchos oirían en la música de Discépolo las claves de su carácter nacional refugiado en la personalidad colectiva“[59] (ebd.). Presseberichten zufolge vertrat das argentinische Publikum seit 1926 diese Auffassung bezüglich der Texte von (u.a.) „Qué vachaché“, „Esta noche me emborracho“, „Chorra“, „Soy un arlequín“ und „Qué sapa, señor“. Die Rezipienten hatten die Möglichkeit, sich mit den Charakteren des Tangos zu identifizieren und die einzigartige klare Poesie zu genießen. Pujol bekräftigt, dass, während Discepolín zu einem der anerkanntesten Tango-Dichter seiner Zeit wurde, der Konsens zur Identifizierung mit seinen Texten in der Öffentlichkeit stetig zunahm: „En realidad la influencia era recíproca. Después de 1930, la sociedad argentina se fue sintiendo cada vez más discepoliana“[60] (ebd.). Über Discepolíns Erfolge und deren Rezeptionsästhetik schreibt Galasso (1973: 63): „La anónima sabiduría popular encuentra en el tango de Enrique una filosofía en mangas de camisa y una poesía cálida y humana que sintetizan la experiencia de la gran ciudad“[61]. Lokale Zeitungen beschrieben Discepolíns Neigung als einen symbiotischen Mechanismus, der durch folgende Impulse nach außen getragen wurde: „hundirse en la calle, a respirar el viento de barriada y arrancarle sus emociones más reales“[62] (E.S.D., Archivo *La Razón*, reproduziert in Galasso 1973: 64). Wie die Analyse in Kapitel 4.4 zeigen wird, kann seine Anwendung von Poesie, „que sinetiza la experiencia de la gran ciudad“ und „arranca sus emociones más reales“, als ein überzeugendes Argument für die Existenz bestimmter diskursiver Fäden und Codes betrachtet werden, die sowohl sozialen Funktionen als auch den medienkulturellen Modus (d.h. die Art und Weise, wie die Rezipienten mit diesem Medium interagieren) seiner *tanguidad* prägen.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels möchte ich kurz einen dieser diskursiven Stränge vorstellen, der Discepolín von anderen Tangodichtern unterscheidet, nämlich seine Auffassung vom poetischen Bild der Stadt. Dies ist insofern von Bedeutung, da diese Auffassung grundsätzlich seine Poesie formt und ein wesentliches Element für die Analyse seiner Tangotexte ist. Auffallend sei gemäß Pellettieri (1976: 124): „la ausencia de descripciones [...], la escasez de referencias a la topología urbana, el silencio sobre la ciudad“[63]. Diese von Discepolín bewusst gewählte Form entspricht exakt seiner Vorstellung von der adäquaten Präsentation seiner Dichtung und Lebensphilosophie, die die Menschenwürde achtet (4.3). Der Autor brauchte die Stadt in seinen Versen nicht darzustellen, denn, wie Pellettieri treffend schreibt:

---

[58] „als der große Hermeneut des *rioplatense*-Geistes und, im weiteren Sinne, des Argentiniers gefeiert. So wurden seine Tangos zum bitteren Orakel eines Landes, das […] sich seiner Grenzen und Frustrationen bewusst war“.
[59] „viele Discépolos Musik als Schlüssel zu seinem in der kollektiven Persönlichkeit geschützten nationalen Charakter hören würden“.
[60] „Tatsächlich war der Einfluss wechselseitig. Nach 1930 wurde die argentinische Gesellschaft zunehmend *discepoliana*“.
[61] „Anonyme Volksweisheiten finden in Enriques Tango eine hemdsärmelige Philosophie und eine warme und menschliche Poesie, die die Erfahrung der Großstadt synthetisieren“.
[62] „auf der Straße zu versinken, den Wind der Nachbarschaft zu atmen und seine wahren Emotionen abzureißen“.
[63] „das Fehlen von Beschreibungen [...], der Mangel an Bezügen zur urbanen Topologie, die Stille über der Stadt“.

> Para decirlo todo, Discépolo no necesitó la descripción, porque sabía de sobra que la ciudad y su paisaje no la forman las casas y tampoco alguna esquina más o menos pintoresca por lo anacrónica o cierto bello atardecer. **Lo compone la gente que lo habita**; sabía que narrando el drama de los personajes aparecería la ciudad verdadera. Es por eso que, sin hablar de ella, fue quizá quién nos dio su imagen más realista.[64]
>
> (Pellettieri 1976: 124, Hervorhebung im Original)

Aus diesem Grund weist seine *urbane* Kulturpoetik folgende Charakteristik auf: „Sin nombrarla, Discépolo consigue que esté siempre presente en el drama“[65] (ebd.), und so – stillschweigend – wirkt die Großstadt als der Bezugsrahmen für seine Schriften. Deshalb, und obwohl die örtliche Handlung des *universo discepoliano* in Buenos Aires stattfindet, können diese lokal situierten Tango-Erzählungen – in Discepolíns Worten aus „la intimidad que se esconde“ (= Privatsphäre) (Galasso 1986: 15) – zum Symbol für jede Großstadt der Welt – als „el grito que se levanta airado, desnudo“ (= Öffentlich) (ebd.) – werden. Dieser Aspekt könnte darauf hinweisen, warum die Tangos des Künstlers auch jenseits der Grenzen Argentiniens, losgelöst von lokalem Kontext und Geschichte, global rezipiert werden.

4.3 Aus dem *universo discepoliano*: „*Una filosofía en moneditas*“[66]

Die Lunfardo-Poeten Dante Linyera[67] und Carlos de la Púa beschreiben Discepolín als einen Autor mit Philosophie. Zudem protokollierte Linyera in seiner Zeitschrift *La canción moderna*, dass mit Discépolo der „filósofo del tango“ (Tango-Philosoph) geboren wurde, denn er „canta opinando“ (fig. singt seine Meinung). Die Bezeichnung von D. Linyera entspricht der Poesie der Tangos von Discepolín, die existenzialistisch wirkt und zu tiefgreifenden Überlegungen anregt, wie verschiedene Forschungsquellen belegen. Pujol weist darauf hin, wie Discepolín diesen ausgeprägten „philosophischen Effekt“ in seinen Werken einprägt:

> A fines de los años veinte, Dante Linyera lo bautizó „el filósofo del tango“. Discépolo se hizo cargo de la definición. No tradujo mecánicamente sus lecturas de Schopenhauer y Pirandello a las formas breves de la canción, pero logró que sus versos transmitieran un cierto efecto filosófico, básicamente existencial. Apeló a los tópicos de la „alta cultura“ de su tiempo: el automatismo de los arlequines, el juego de máscaras de la vida moderna, la prédica a un Dios ausente, la soledad y la alienación en el mundo moderno. No eran cuestiones ligeras, y en manos de otros autores hubieran desbordado, por incontinencia o petulancia, el horizonte de la canción popular. En cambio, Discépolo

[64] „Um das alles zu sagen, brauchte Discépolo die Beschreibung nicht, denn er wusste sehr gut, dass die Stadt und ihre Landschaft nicht aus Häusern bestehen und nicht aus irgendwelchen mehr oder weniger malerischen Ecken aufgrund des Anachronismus oder eines bestimmten schönen Sonnenuntergangs. Sie besteht aus den Menschen, die sie bewohnen; ich wusste, dass durch das Erzählen des Dramas der Charaktere die wahre Stadt erscheinen würde. Deshalb hat sie uns, ohne von ihr zu sprechen, vielleicht ihr realistischstes Bild gegeben“.

[65] „Ohne sie zu nennen, sorgt Discépolo dafür, dass sie im Drama immer präsent ist“.

[66] Der Ausdruck Discepolíns wird in diesem Abschnitt erläutert.

[67] Francisco Bautista Rimoli (1902-1938), der unter dem Pseudonym Dante A. Linyera (in Anspielung auf Dante Alighieri) schrieb, ermutigte Discepolín in seiner Arbeit (vgl. Conde 2003: 73f.). Diese persönliche Stütze brachte Sänger und Geschäftsleute, die Interesse an Discepolíns Tangos, Theater- und Filmwerken zeigten.

> logró „bajar" esas inquietudes a tangos que fueron profundos sin ser densos, reflexivos sin dejar de ser cantables.[68] (Pujol 2001: 3)

Discepolín selbst war sich des Einflusses seiner Beiträge auf das Genre bewusst. In einem Interview reflektierte er über das Selbstgemachte (*Poiesis*) und formulierte es folgendermaßen: „Mis tangos son filosofía en moneditas" (meine Tangos sind Philosophie in kleinen Münzen). Und weil sich seine philosophische Denkweise durch den *Grotesco* offenbarte, waren diese ‚kleinen Münzen' in der Tat ‚kurze Szenen mit Texten und Musik'. Sie waren als Chansons verkleidete Dramen (vgl. Pujol 2018: 5). Des Weiteren war Discepolín viel mehr als ein Dichter, ein Schauspieler, Theaterautor, Librettist und Filmregisseur. Er war auch ein Denker, bekräftigt Conde, jemand, der über die Schöpfung und auch über die Welt und die Realität des zeitgenössischen Menschen nachdachte und darüber offen berichtete (vgl. Conde 2003: 57). Genau diese Sorge um den Menschen, die ihm zahlreiche Autoren zuschreiben, und insbesondere seine Aufmerksamkeit für die gegenwärtige Lage des Menschen und sein Schicksal sind einige Hinweise die dafür sprechen, Discepolíns Denken mit der Wertephilosophie (Axiologie) zu verbinden. Aus dieser Perspektive heraus, und um moralische Dilemmata in seinen Versen zu erkennen, basiert meine Analyse der Denkweise Discepolins auf der Auslegung Otto F. Bollnows in seinem Aufsatz *Die Tugend der Hoffnung* (1955) bezüglich der „bestimmten" und der „universalen" Hoffnung. Forschend, inwiefern sich das Konzept der Hoffnung in Enrique Santos Discépolo Opus wiederfindet, partizipiere ich in diesem Sinne an den von H. Daniel Dei im Jahr 2013 initiierten Forschungen.

Discépolo sei ein „filósofo de la esperanza" (Philosoph der Hoffnung), bekräftigt Dei und beschreibt ihn als „un torrente esperanzado que clamaba contra las caricaturas y el fariseísmo de la existencia inauténtica"[69] (Dei 2014b: 23). In den Texten seiner Tangos, Theaterstücke, Radiogespräche und Interviews argumentierte Discépolo stets gegen die Heuchelei. Diese Tatsache bringt Galasso in seiner Einleitung zu den „Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo" (1986: 5) treffend zum Ausdruck, indem er die mutigen argentinischen Autoren seiner Zeit als „Malditos" bezeichnet:[70] „Se trata de los Quijotes que tuvieron la osadía de levantar su palabra en punta contra los mitos consagrados, negándose a la complicidad con intelectuales, artistas y políticos que lograban fama a cambio de ‚lamer la misma cadena que los esclavizaba"'[71]. Einer von ihnen ist Enrique Santos Discépolo. Es handelt sich um eine

[68] „Ende der 1920er Jahre taufte Dante Linyera ihn ‚den Philosophen des Tangos'. Discépolo übernahm die Definition. Er übersetzte seine Lesarten von Schopenhauer und Pirandello nicht mechanisch in die Kurzformen des Liedes, aber es gelang ihm, seinen Versen eine gewisse philosophische, im Grunde existenzielle Wirkung zu verleihen. Er appellierte an die Themen der ‚Hochkultur' seiner Zeit: den Automatismus der Harlekine, die Masken des modernen Lebens, das Predigen vor einem abwesenden Gott, Einsamkeit und Entfremdung in der modernen Welt. Es waren keine leichten Themen, und in den Händen anderer Autoren hätten sie durch Zurückhaltung oder Eitelkeit den Horizont des populären Liedes überflutet. Stattdessen gelang es Discépolo, diese Bedenken auf Tangos übertragen, so dass sie tiefgründig, aber nicht bedrückend waren, reflektierend und dennoch singbar".

[69] „eine hoffnungsvolle Flut, die gegen Verzerrungen und den Pharisäismus der unechten Existenz klagte".

[70] Zu diesem Thema siehe Ricardo Horvaths Monografie *Esos malditos tangos* (2006) mit dem Prolog von Galasso S. 13-15: „El orgullo de ser ‚maldito"'. Der Begriff *maldito* wurde von dem Schriftsteller Arturo Jauretche geprägt.

[71] „Es geht um die Quijotes, die die Kühnheit hatten, gegen die etablierten Mythen ihr Wort zu erheben und sich der Komplizenschaft mit Intellektuellen, Künstlern und Politikern verweigerten, die den Ruhm erlangten im Gegenzug dafür, dass sie ‚die gleiche Kette leckten, die sie versklavte"'.

populäre Stimme. Einigen Quellen zufolge ist es daher unmöglich, sie (= *los malditos*) zum Schweigen zu bringen.

Angesichts seines Einflusses innerhalb der Populärkultur empfiehlt Dei zu berücksichtigen, dass der thematische Reichtum von Discepolín zu Folgendem anregt: „a la reflexión sobre el sentido de nuestro modo de ser, […] [y] a la mirada interior de nuestra condición humana y social“[72] (Dei 2018: 9). Dieses Merkmal lässt einen philosophischen Gedankengang erkennen, den viele Argentinier als „Skepsis *discepoliana*“ bezeichnen. Diesbezüglich betont Varela in „Mal de Tango“ (2005: 154f.): „sus canciones son una especie de manual de filosofía existencialista escrita en tono popular […] [ya que] expresa[n] en un lenguaje cotidiano el fondo profundo de cualquier existencia“[73]. Diese Aussage bezieht sich auf die Tatsache, dass Julián Centeya bei der Rezension einiger Filme von Discepolín metaphorisch von „filosofía en moneditas“ sprach. Pujol argumentiert dazu: „La expresión alude a la sabiduría popular que puede, como en el caso de Enrique Santos Discépolo, alcanzar altura filosófica. Lo de moneditas refiere a un pensamiento poco sistemático pero agudo; expresado en forma breve – una canción – y no en un tratado de filosofía“[74] (Pujols Antwort auf meine explizite Frage zum Streaming-Dialog im CCC am 28.10.2021).

Einen weiteren aus philosophischer Sicht relevanten Aspekt eröffnet Dei in seiner Studie mit der Frage, ob in Discepolíns Werk eine Unterscheidung zwischen ‚ethischer Skepsis' und ‚Hoffnung' existiere oder ob beide vereinbar sind. Daher unterscheidet sich seine Forschung maßgeblich von den traditionellen Ansätzen der Interpretationsparadigmen des *discepolianischen corpus poeticum*, die den apokalyptischen Protestcharakter Discepolíns betonen. Hingegen fokussiert Dei seine Recherche auf „el ‚escepticismo ético de la vigencia' y la idea de la esperanza como eje de su cancionística“[75] (Dei 2018: 11). Beide Konzeptualisierungen erlauben es, die Perspektive einer „Hermeneutik der Hoffnung“ im Werk von Enrique Santos Discépolo aufrechtzuerhalten.[76] In dieser Diskussionslinie reflektiert Kischner (2018: 35), dass eventuell Discépolo „un rostro oculto tras la máscara de un sospechado escepticismo“[77] sei. Unter Umständen könne diese Skepsis *discepoliana* als ein „trojanisches Pferd“ betrachtet werden, das die Hoffnung mitträgt, interpretiert der Autor weiter, und fügt hinzu, in welcher Form Discepolín dieses Befinden „apodiktisch“ äußerte:

> Movido por su incansable voluptuosidad de factótum […], Discépolo mantuvo una postura clara sobre sus ideas. Pero dicha claridad emerge como resultado de una inferencia más o menos compleja, cuya clave encontramos en el grotesco y también en el diálogo cómplice entre el texto y el subtexto (que bien sabemos ha enriquecido sus

[72] „der uns immer vor eine Persönlichkeit der Populärkultur stellt, die zum Nachdenken über die Bedeutung unserer Art […], [und] zum Blick auf das Innere unseres menschlichen und sozialen Zustands“.
[73] „seine Lieder sind eine Art Handbuch der existenzialistischen Philosophie, geschrieben in einem populären Ton […], da sie in einer Alltagssprache die Tiefe jeder Existenz ausdrücken“.
[74] „Der Ausdruck spielt auf Volksweisheiten an, die wie im Fall von Enrique Santos Discépolo philosophische Höhen erreichen können. Die Sache mit den ‚Münzen' referiert auf weniger systematische, aber scharfe Gedanken; in Kurzform ausgedrückt - einem Lied - und nicht auf eine Abhandlung über Philosophie“ (Übers. LD).
[75] „die ethische Skepsis der Gültigkeit und die Idee der Hoffnung als Achse seiner Liedschöpfung“.
[76] Ich taxiere Deis Perspektive in der Analyse des Tangotextes (4.4).
[77] „ein Gesicht, das sich hinter der Maske der vermuteten Skepsis verbirgt“.

> creaciones haciendo de lo invisible un estilo, una estética, una ética).[78]
> (Kischner 2018: 34)

Aus diesen apodiktischen Blickwinkeln ist zu erkennen, dass Discepolín durch den Grotesco den „inneren Puls des Lebens" erfinderisch dechiffrierte, und dabei seine Leser/Zuhörer ermutigte, Paradoxien abzuwägen. Kischner drückt Discepolín-Kunstgriffe metaphorisch so aus: „como en un juego de máscaras que develan al tiempo que ocultan eso que enseñan"[79] (ebd.: 33). Gewiss bewegte sich Discepolín – wie in 4.1 erläutert wurde – zwischen Tragödie und Komödie. Er hatte einen einzigartigen Weg gefunden, sich durch Übertreibungen und Analogien, humorvolle Metaphern sowie wütende, zugleich auch nachsichtige Apostrophe auszudrücken (vgl. Pujol 2001:3). Dieser „estilo desmesurado" (exzessive Stil) entstammt Discepolíns grotesker Theatererfahrung. Damit entfernte sich Discepolín von der „kanonischen Idee des populären Dichters, der Dinge schön sagt" (Euphemismus), um in eine „viszerale Kommunikationszone" einzutreten (vgl. ebd.). Womöglich sei das der Grund, warum seine Tangos – insbesondere die aus der Anfangszeit – laut Pujol „pueden hoy ser valorados después del Rock, del Punk y otros. Aunque algunas letras reproducen los clisés del modernismo literario, el núcleo de la obra de Discépolo sigue apelando a la angustia del hombre moderno"[80] (ebd.). Die Wertschätzung Pujols als Musikkritiker, der Discepolín-Tangos ins öffentliche Bewusstsein bringt, zeigt, dass sein Werk im argentinischen kulturellen Gedächtnis nach wie vor gewürdigt wird. In den Abschnitten 4.4 und 7.1 werden Tangotexte, Interviews, TV-Reportagen und Videokonferenzen hinsichtlich der Zirkulationsdynamiken und Aktualität einiger Werke analysiert.

Der Unterschied zwischen dem Diskurs *discepoliano* und zahlreichen kritischen Texten sei nicht der Inhalt selbst (was gesagt wird), sondern durchaus dessen Form (wie es formuliert wird). Daher gilt für Discepolíns gesamte Œuvre, was Kirschner (2018: 32) bezüglich der Ausdrucksform bekräftigt: „La enunciación de la rabia discepoliana, atravesada por el tamiz del grotesco, parece oscilar entre la ironía, la mordacidad, el fatalismo y la derrota"[81]. Aufgrund seiner Authentizität und Einzigartigkeit fanden seine Tangos ein positives Echo in den Medien. Mit Maliandi (2018: 24) gesprochen: „Lo interesante de la intuición de Discépolo es que pone en evidencia un conflicto que no es meramente contingente, sino una marca de la complejidad estructural del *ethos*"[82]. Demgemäß würde Discepolíns Werk ein „escepticismo de la *vigencia*" und nicht „de la *validez*" ausdrücken (Kischner 2018: 32, Hervorhebungen i. O.).[83] Dieser Sinn der Ausdruckssprache der dichterischen Verse wird – aufbauend auf

[78] „Bewegt von seinem unermüdlichen Faktotum, behielt Discépolo eine klare Position zu seinen Ideen. Diese Klarheit ergibt sich jedoch aus einer mehr oder weniger komplexen Folgerung, deren Schlüssel wir im grotesken und auch im komplizierten Dialog zwischen Text und Subtext finden (von dem wir wissen, dass er seine Kreationen bereichert hat, indem er das Unsichtbare zu einem Stil, einer Ästhetik gemacht hat, einer Ethik)".

[79] „wie in einer Reihe von Masken, die enthüllen, während sie verbergen, was sie lehren".

[80] „heute wie der Rock, Punk und andere geschätzt werden können. Obwohl einige Texte die Klischees der literarischen Moderne reproduzieren, appelliert der Kern von Discépolos Werk weiterhin an die Qual des modernen Menschen".

[81] „Die Äußerung von discepolianischen Wut, gefiltert durch das Sieb des Grotesken, scheint zwischen Ironie, Bissigkeit, Fatalismus und Niederlage zu schwanken".

[82] „Das Interessante an Discépolos Intuition ist, dass sie einen Konflikt aufdeckt, der nicht nur zufällig ist, sondern [auch] ein Zeichen für die strukturelle Komplexität des Ethos". Hier liegt eine „antinomia ética fundamental" vor, die Nicolai Hartmann (1926) in „Ethik" expliziert.

[83] Referenz auf die Auslegung Bollnows bezüglich der „bestimmten" und der „universalen" Hoffnung.

Bollnows Theorie – in 4.4 im Hinblick auf die Intermedialität in kulturellen Praktiken Discepolíns analysiert. Insofern werden bei den Tangotexten folgende drei Merkmale erforscht: die Synthesefähigkeit, die analytische Schärfe und die sinnhaften Dilemmata ihres Inhalts, kombiniert mit aphoristischen Äußerungen aus seiner „*filosofía en moneditas*".

Alle Aussagen, die in den Kapiteln 4.1 bis 4.3 in Form von mündlichen Äußerungen in Interviews, Radiosendungen und Vorträgen sowie in persönlichen Erinnerungen Discepolíns dargestellt wurden, sind als historischer Entwicklungsprozess seines kommunikativen Impulses zu lesen und als ein möglicher Grund für die Einschreibung seines Tangos in die kulturelle Matrix Argentiniens zu verstehen. Denn diese innere Kraft in der Rezeptionsästhetik seines Werkes könnte im Sinne von Greenblatt betrachtet werden, der sagt:

> *Energia* lässt sich nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen, und diese zu gestalten und zu ordnen. Sie geht also mit wiederholbaren Formen von Vergnügung und Interesse einher, mit dem Vermögen, Unruhe, Schmerz, Angst, Herzklopfen, Mitleid, Gelächter, Spannung, Erleichterung, Staunen wachzurufen. (Greenblatt 1990: 12, Hervorhebung i. O.)

Die „soziale Energie", die durch die *tanguidad* Discepolíns in den Werken zirkuliert, veranschaulicht soziopolitische Realitäten und regt den Leser oder Zuhörer zur Reflexion über sich selbst und die Welt an. Dieses kritische Potenzial kann durch kulturelle Praktiken aktiviert werden. Eine sorgfältige Analyse seiner Diskurse (Liedtexte, Filmdrehbücher, Radioskripte, Theaterstücke, Reiseberichte) und ihrer öffentlichen Rezeption (Plattenbesprechungen, Filmkritiken, Interviews, Zeitschriftenkommentare, Biografien) ermöglicht es, das Publikum des Künstlers zu rekonstruieren. Abschnitt 4.4 beleuchtet die Komplexität der kulturellen Praktiken Discepolíns und die Kapazität seines kommunikativen Bedeutungsnetzwerks während der *años locos* und der *década infame* in Argentinien.

4.4 Intermedialität in kulturellen Praktiken: *De los años locos a la década infame y la transición hacia el populismo*[84] (1920 – 1951)

Dieses Kapitel präsentiert Tangos und autobiografische Erzählungen Discepolíns, in dem der Leser mehr als Wörtern, Sätzen und gedruckten Geschichten begegnet. Der Autor nutzte die Tangomusik als eine Kommunikationsform, um – durch die populäre Form des *tango canción* – eine ganz bestimmte Umgebung, einen Ort und einen kulturellen Moment der Geschichte in seinen Texten zu beleuchten. Mit der Gewissheit, dass „[m]usic can never be created, and listened to, by non-social, autonomous individuals[,] [but] it always emerges from the grounds of the social, the cultural, the economic, and the political" (Stein 2008b: 69), werden Discepolíns Kompositionen und deren Verknüpfung zu gesellschaftlichen Prozessen während der *años locos* und der *década infame* in Buenos Aires untersucht. Ich strukturiere die Untersuchung wie folgt: Zunächst analysiere ich Tangotexte anhand von drei

[84] Von den „verrückten Jahren" zum „berüchtigten Jahrzehnt" und dem Übergang zum Populismus.

thematischen Linien seines poetischen Korpus, einer protestierenden (4.4.1), einer grotesken (4.4.2) und einer beschreibenden (4.4.3), nach den bereits erwähnten literarisch-poetischen Kriterien (2.1) und den Merkmalen des poetischen Universums (4.3). Anschließend zeige ich eine mediale Form seines politischen Engagements auf, die zuvor nicht explizit existierte und in den letzten Monaten seines Lebens tiefgreifende Folgen hatte (4.4.4).

Die Analyse verfolgt das Ziel, die zirkulierende soziale Energie, die sich in „Form von Vergnügung und Interesse" manifestiert, wie Greenblatt es postuliert, zu deuten. Diese Kraft wird durch „sprachliche, auditive und visuelle Spuren" in Discepolíns Versen und Diskursen bei dessen Zuhörerschaft im Rezeptionsprozess hervorgerufen. Daher werden die ausgewählten Verse konkret – wie bereits in 2.1 erläutert – anhand der Themen, Stoffe und Motive eines philosophischen und metasprachlichen Grunddiskurses ergründet, der die gesellschaftlich repräsentativen Prägungen des *porteños*-Lebens bildete. Gleichzeitig werden diese Tangotexte entschlüsselt, unter Berücksichtigung dessen, was auch im selben Kapitel (2.1) über die drei Gattungen (Lyrik, Epos, Drama) erläutert wurde, in denen sich die Poesie dieser Zeit (1920er-1930er Jahre) nach Romano (2014: 43) verfestigte. Die politischen Monologe (4.4.4) erfassen die Übergangszeit von der *década infame* zur Festigung des Populismus (1943-1951). Diese Untersuchung beachtet allgemein auch den sozialen Schatz der Rezipienten im Rahmen der Rezeptionsästhetik sowie der poetischen Diskurse als Kampfarena der damaligen Zeit, um die o.g. Entwicklungsprozesse und Zirkulationsdynamiken zu verstehen, die das Werk Discepolíns prägten.

4.4.1 Die „protestierende"-Linie: *La crisis moral y el poeta testigo*[85]

Mit dem Tango „Qué vachaché" (1926) erlebte Discepolín bei der Uraufführung in Uruguay ein Debakel. Der während einer Tournee der „Compañía Rioplatense de Sainetes de Ulises Favaro y Edmundo Bianchi" entstandene Tangotext verwirrte das Publikum in Montevideo. Sowohl das Publikum als auch die „indirekt zitierten Intellektuellen" in der Presse verstanden den Tango falsch. Die Gesellschaft duldete nichts Neues und stand Discepolíns origineller Poesie, die die gängigen Tango-Klischees umging, skeptisch gegenüber. Pujol beschreibt die Situation wie folgt:

> No era un tango común y corriente. Su letra tiene alguna deuda con el grotesco, y el cinismo del yo poético no reconoce antecedentes en la canción porteña. […] Enrique creyó que el estreno en Uruguay podría ser un buen aval para que su tango debutara, triunfal, en los escenarios de Buenos Aires. […] Pero aquel lunes las cosas no salieron como las soñaba. […] En efecto, casi nadie creyó que aquel tango pudiera significar un aporte al género. […] [El crítico uruguayo] Blixen Ramírez le vaticinó al autor un futuro oscuro: „Este muchacho en su vida escribirá un tango". Pero Enrique no se desanimó. Había leído un par de biografías de artistas y recordaba las equivocaciones históricas de maestros y críticos de primeras obras.[86] (Pujol 2017: 107ff.)

[85] Die moralische Krise und der Zeugendichter.

[86] „Es war kein gewöhnlicher Tango. Seine Texte haben etwas Groteskes und der Zynismus des lyrischen Ichs kennt keine Vorläufer im Porteño-Lied. […] Enrique glaubte, dass die Uraufführung in Uruguay eine gute Bestätigung dafür sein könnte, dass sein Tango triumphierend auf den Bühnen von Buenos Aires debütieren würde. […] Aber an diesem Montag lief es nicht so, wie er es sich erträumt hatte. […] Tatsächlich glaubte fast niemand, dass dieser Tango einen Beitrag zum Genre leisten könnte. […] [Der uruguayische Kritiker] Blixen

Aus Discepolíns Sicht markierte dieser Tango den Beginn einer neuen Inszenierungsform, die bisher vernachlässigte Ausdrucksformen und Themen integrierte. Der Dichter verteidigte seine innovative Idee wie folgt:

> [E]ra algo distinto. No digo que mejor ni peor. Digo que era distinto de todo lo que se había escuchado hasta entonces como tango. Decía otras cosas, enfocaba la vida de otro modo. Miraba por otras ventanas el tremendo panorama de la humanidad. […] No juzgo aquí calidad, sino tema, asunto, forma de realización. Y aquel tango […] estaba destinado a ganar una batalla en el momento mismo de liberarla o a tener que seguir peleando. El caso es que el público lo rechazó con vigorosa y decidida unanimidad. Y dio lugar a una frase de cierto amigo uruguayo que todavía me suena en los oídos: „Este hombre, no volverá a escribir un tango".[87] (Ferrer/Sierra 1965: 40)

Diese harte Realität des Scheiterns zeigte zunächst, dass Discepolín im intellektuellen Kulturleben Argentiniens jener Jahre keinen eigenen Platz hatte. Der Dichter kam aus der Theaterwelt mit dem Anspruch, sich in der Welt des Tangos zu etablieren. Er griff das beliebte Thema der Verlassenheit auf und „lo convirtió en vehículo de crítica mordaz"[88] (Pujol 2001: 2). Damit wollte er – ungeachtet der dem zeitgenössischen Geschmack entsprechenden Ausdrucksformen des *tango canción* – einen neuen Pakt mit der potentiellen Zuhörerschaft schließen. Solche Richtungswechsel des Genres wurden jedoch eher als „caprichos de joven inmaduro antes que búsquedas de una voz singular"[89] (Pujol 2017: 111) angesehen, sodass der Geist der Frustration ihn regelmäßig heimsuchte. Trotz des anfänglichen Scheiterns hielt Discepolín an seinem Willen fest, durch seinen Tangostil etwas Einzigartiges für die *canción porteña* zu schaffen. Im Oktober 1927 nahm Carlos Gardel in Spanien die erste Version dieses Tangos auf. Denn wie Pujol sagt: „El Zorzal confiaba en el talento de un autor y compositor que la Argentina se negaba a escuchar"[90] (ebd.: 113). Im Jahr 1928 – nach dem ersten großen Erfolg von „Esta noche me emborracho" – wurde der Tango „Qué vachaché" mit einer Gesangsversion von Tita Merello und der Plattenfirma von Carlos Gardel endlich vom Publikum angenommen (Abb. 4.2). In den neuen populären Musik- und Radiomagazinen (*El alma que canta* und *La canción moderna* – Abb. 4.1) trat Enrique Santos Discépolo als der Poet auf, der gerade einer ganzen Stadt verschiedenartige Tangotexte in den Mund gelegt hatte (vgl. ebd.: 128). Der Discepolín des Tangos war damit geboren und das Montevideo-Fiasko verblasste, so Pujol.

Ramírez sagte dem Autor eine dunkle Zukunft voraus: ‚Dieser Junge wird in seinem Leben keinen Tango schreiben'. Aber Enrique ließ sich nicht entmutigen. Er hatte ein paar Künstlerbiografien gelesen und erinnerte sich an die historischen Fehler von Meistern und Kritikern früherer Werke".

[87] „[Es] war etwas anderes. Ich sage nicht besser oder schlechter. Ich sage, es war anders als alles, was man bis dahin als Tango gehört wurde. Er sagte andere Dinge, er ging anders an das Leben heran. Durch andere Fenster blickte er auf das gewaltige Panorama der Menschheit. […] Ich beurteile hier nicht Qualität, sondern Thema, Handlung, Form der Umsetzung. Und dieser Tango […] war im Augenblick seiner Veröffentlichung dazu bestimmt, eine Schlacht zu gewinnen oder weiter zu kämpfen. Tatsache ist, dass die Öffentlichkeit ihn mit energischer und entschiedener Einstimmigkeit ablehnte. Und es entstand ein Satz von einem gewissen uruguayischen Freund, der mir immer noch in den Ohren klingt: ‚Dieser Mann wird nie wieder einen Tango schreiben'".

[88] „verwandelte es in ein Vehikel der vernichtenden Kritik".

[89] „die Launen eines unreifen Jungen auf der Suche nach einer einzigartigen Stimme".

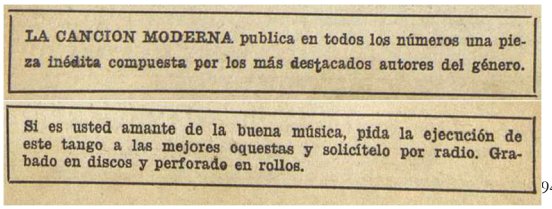
[90] „der *Zorzal* vertraute auf das Talent eines Autors und Komponisten, den Argentinien nicht hören wollte".

Die Situation der *mishiadura*[91] war ein sehr besorgniserregendes Thema, das unter anderem in der Literatur behandelt wurde. Ein historischer Rückblick auf die Veröffentlichungen[92] dieser Zeit zeigt auch Zustände der Marginalisierung, der Armut und der Grausamkeit, die im Text von „Qué vachaché" und in der Protestlinie analysiert werden. Pujol liefert wesentliche Hinweise zu diesem Tangotext, die das soziale Leben im zeitgenössischen Kontext beleuchten. Der Autor verweist damit auf einen zentralen Aspekt meiner Analyse, nämlich die Wechselwirkung zwischen den Werken und ihrer jeweiligen Realität sowie deren Einfluss auf die Interpretation und Wahrnehmung der kulturellen Themen der betreffenden Epoche.

> Sin malevos retobados ni vecinos heridos de amor, sin pecadoras desalmadas ni bacanes altaneros, Discépolo planteó en „Que vachaché" una situación axial inspirada en el ambiente bohemio que había conocido unos años antes [..]. Ella lo echaba a él por inútil y soñador. Y por soberbio. La resignación final tenía una contundencia aforística que, con el tiempo, sería frecuente en el corpus discepoliano.[93] (Pujol 2001: 3)



Abb. 4.1: a) Die Zeitschrift *La Canción Moderna* (Dir. Dante Linyera/ Ed. Julio Korn), Nro. 18 – 23. July 1928 widmete dem Tango „¿Qué vachaché?" das Cover (Quelle: Archivo Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires)


LA CANCION MODERNA publica en todos los números una pieza inédita compuesta por los más destacados autores del género.

Si es usted amante de la buena música, pida la ejecución de este tango a las mejores oquestas y solicítelo por radio. Grabado en discos y perforado en rollos.

[94]

b) Der Publikationsverlauf umfasst das Jahrgang 1, Nr. 1 vom 26. März 1928 sowie Nr. 412 vom 8. Februar 1936, in welcher eine Umbenennung in *Radiolandia* für die Zeitschrift vorgenommen wurde.

Die in Abschnitt 4.1b erläuterte Werbestrategie der Publikation unterstreicht ihre Bedeutung und gibt Aufschluss über die Vielfalt der Leserschaft. Darüber hinaus förderte die Veröffentlichung des Tangotextes in der als „la revista del pueblo por excelencia" bekannten Zeitschrift seine Verbreitung innerhalb eines breiten und heterogenen musikbegeisterten Publikums, wie in Abbildung 4.1b veranschaulicht.

---

[91] *Mishiadura* – Pobreza, indigencia (Conde 2019: 222). Armut, Not.

[92] Hier werden folgende Publikationen von 1926 referiert: der Roman von Roberto Arlt -„El juguete rabioso"; Ricardo Güiraldes „Don Segundo Sombra "; Horacio Quiroga „Los desterrados"; Nicolás Olivari „La musa de la mala pata" und Raúl González Tuñóns Gedichtband „El violín del diablo".

[93] „Ohne rebellische Bösewichte oder liebeskranke Nachbarn, ohne seelenlose Sünder oder arrogante *Bacanes*, schlug Discépolo in ‚Qué vachaché' eine axiale Situation vor, die von der Bohème inspiriert war, die er einige Jahre zuvor kennen gelernt hatte […]. Sie tat ihn als nutzlos und verträumt ab. Und dafür, dass er hochmütig war. Die endgültige Resignation hatte eine aphoristische Kraft, die im Laufe der Zeit im *discepolianischen* Korpus häufig vorkommen würde".

[94] a): „In jeder Edition von ‚Canción moderna' wird ein unveröffentlichtes Stück eines renommierten Autors des Genres publiziert"; b) „Wenn Sie gute Musik lieben, bitten Sie die besten Orchester, diesen Tango zu spielen, und wünschen Sie sich ihn im Radio. Auf Schallplatten aufgezeichnet und auf Rollen perforiert".

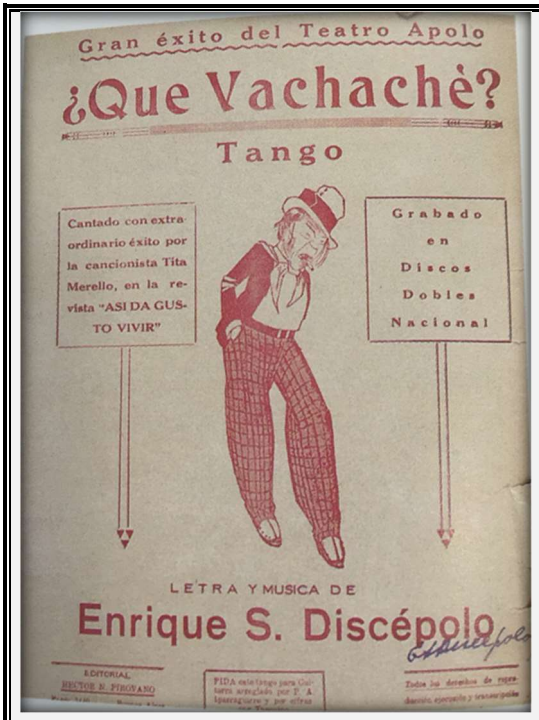




Abb. 4.2: a) Gran éxito del Teatro Apolo; b) Foto von Discépolin mit Tita Merello (Radio Interview)

(Quellen: a) Cover von Enrique Santos Discépolos Tango-Partitur – Ed. Héctor Pirovano – 1926, mit Discépolos Unterschrift (u. rechts); b) Foto Radio *El Mundo* – 1940)

Das Cover-Plakat zeigt Tita Merello karikiert. Sie ist die Stimme dieses Tangos in der Revue „Así da gusto vivir" im Jahre 1926.

„Qué vachaché" (1926, Enrique Santos Discépolo)

Piantá[95] de aquí, no vuelvas en tu vida.	*Piantá* von hier, komm nicht in dein Leben zurück.
Ya me tenés bien *requeteamurada*[96].	Du hast mich schon sehr in die Enge getrieben.
No puedo más pasarla sin comida	Ich kann nicht mehr ohne Essen auskommen
ni oírte así, decir tanta pavada.	oder dir zuhören, wie du so viel Unsinn redest.
¿No te das cuenta que sos un *engrupido*[97]?	Merkst du nicht, dass du ein Trottel bist?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?	Glaubst du, du wirst die Welt in Ordnung bringen?
¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!	Hier kann nicht einmal Gott retten, was verloren ist!
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!.	Was willst du? Tu mir einen Gefallen!
Lo que hace falta es empacar mucha moneda,	Es gilt, eine Menge Geld einzupacken,
vender el alma, rifar el corazón,	die Seele zu verkaufen, das Herz zu verlosen,
tirar la poca decencia que te queda...	wirf das bisschen Anstand weg, das du noch hast…
Plata, plata, plata y plata otra vez...	Geld, Geld, Geld und nochmals Geld...
Así es posible que *morfés*[98] todos los días,	dann ist es möglich, dass du jeden Tag essen kannst,
tengas amigos, casa, nombre…y lo que quieras vos.	Freunde, Haus, Namen hast ... und was immer du willst.
El verdadero amor se ahogó en la sopa:	Die wahre Liebe ist in der Suppe ertrunken:
la panza es reina y el dinero Dios.	der Bauch ist Königin und das Geld Gott.
¿Pero no ves, *gilito*[99] embanderado,	Aber siehst du nicht, du preisgekrönter Trottel,
que la razón la tiene el de más *guita*?	dass der Recht bekommt, der viel Geld hat?
¿Que la honradez la venden al contado	Dass die Ehrlichkeit für Bargeld verkauft wird
y a la moral la dan por moneditas?	und die Moral für Kleingeld abgegeben?

[95] *Piantar* – Forma aferética de espiantar.1. Huir, escapar; 2, Echar, despedir (Conde 2019: 256). Weglaufen.
[96] *Amurar* – (u.a.) Abandonar, engañar, perjudicar, defraudar (Conde 2019: 44). Täuschen, betrügen.
[97] *Engrupido* – Embrollado, engañado (participio perfecto de *engrupir*) (Conde 2019: 141). Verwirrt, getäuscht.
[98] *Morfés* – Conj. 2. P. Sing. (Verbo *morfar* (vgl. Conde 2019: 224) von Verb essen.
[99] *Gillito* – (diminutivo de *gil*): tonto, cándido, ingenuo (del caló: *jil*) (Conde 2019: 172). Dumm, naiv.

¿Que no hay ninguna verdad que se resista frente a dos pesos moneda nacional? Vos resultás, **–** haciendo el moralista **–**, un *disfrazao*...sin carnaval... ¡Tirate al río! ¡No *embromés* con tu conciencia!	Dass es keine Wahrheit gibt, die für zwei Pesos Landeswährung standhaft bleibt? Du entpuppst dich, spielst den Moralisten, ein Maskierter ... ohne Karneval ... Stürze dich in den Fluss, scherze nicht mit deinem Gewissen!
Sos un *secante* que no hace ni reír… Dame *puchero*, guardáte la decencia... ¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir!	Du bist ein Verbitterter, der die Leute nicht einmal zum Lachen bringt... Gib mir Eintopf, behalte deinen Anstand... Geld, Geld und Geld! Ich will leben!
¿Qué culpa tengo si has *piyao*[100] la vida en serio? Pasás de *otario*, *morfás* aire y no tenés colchón... ¿Qué *vachache*? ¡Hoy ya murió el criterio! Vale Jesús lo mismo que el ladrón...	Welche Schuld habe ich, wenn du das Leben ernst nimmst? Du als Dummkopf giltst, Luft isst und keine Matratze hast… Was soll's? Heute ist das Urteilsvermögen gestorben! Jesus ist so viel wert wie der Dieb ...
	(Übers. H. Heggen)

Eine mögliche Interpretation dieses Tangotextes ist das Dasein zweier Menschen, die das Leben teilen (Stoff). Der Antagonismus ihrer Vorstellungen (Motiv) entfesselt sich in Konfrontationen, die die Unterschiede zwischen ihren beiden Weltsichten offenbaren (Thema). Die **erste** Strophe präsentiert ohne Weiteres ein häuslich gereiztes Panorama („Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida"), in dem die Erzählerin (Epos) ihrem Partner vorwirft, ein Idealist zu sein („decir tanta pavada, ¿No te das cuenta que sos un engrupido?"). Das Problem (Drama) wird zunächst als existenziell markiert („No puedo más pasarla sin comida"), endet aber mit einem ironischen Kommentar („¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!") samt persönlicher Verurteilung („¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos? […] ¡Hacé el favor!"). Hier wird bereits die Verschiedenheit beider Lebensvisionen gezeigt, die entlang des Gedichts (Lyrik) akribisch durch Fakten konkretisiert wird.

In der **zweiten** Strophe zeigt ihre Argumentation die Werte, die ihr Lebensprojekt antreiben („empacar mucha moneda […] tengas amigos, casa, nombre y… lo que quieras vos"). Dies wird sogar durch skrupellose Mittel gerechtfertigt („vender el alma, rifar el corazón, tirar la decencia"). In der **dritten** Strophe nimmt ihre Argumentation einen kritischen beschuldigenden Ton („no ves, gilito embanderado") mit illustrativen Feststellungen an („la razón la tiene el de más guita […], la honradez la venden al contado […] [,] la moral la dan por moneditas"), vollendet durch ein bitteres Urteil („reultás – haciendo el moralista –, un disfrazao...sin carnaval"). Die **vierte** Strophe setzt den Gedanken der ersten fort („¡Tiráte al río! ¡No embromés con tu conciencia!") und wiederholt ihr Begehren („¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir!") sowie ihren Vorwurf („¿Qué culpa tengo si has *piyao* la vida en serio?"). Die Erzählerin hält an ihrer Lebenseinstellung fest. Der Tango ist eine Kritik an der Konzeption des *Homo Oeconomicus*[101], Subjekt und Objekt der Ware, erläutert Dei (2014: 42). In

[100] *Piyar* – Tomar (del genovés: *piggiá*) (Conde 2019; 263). Nehmen.

[101] In seiner *Psychologie der Typenlehre* bezeichnete Eduard Spranger 1914 den *Homo Oeconomicus* als eine Lebensform des *Homo sapiens* und beschrieb ihn wie folgt: „Der ökonomische Mensch im allgemeinsten Sinne ist also derjenige, der in allen Lebensbeziehungen den Nützlichkeitswert voranstellt. Alles wird für ihn zu Mitteln der Lebenserhaltung, des naturhaften Kampfes ums Dasein und der angenehmen Lebensgestaltung" (Spranger 1950: 148).

einer so konstruierten Gesellschaft in der der Nützlichkeitswert vorangestellt wird, wird die Person, die das Leben ernst nimmt („*pijao* la vida en serio“) zum *otario* („un disfrazao... sin carnaval“) verurteilt, denn sie, laut Dei, „no entra en el juego [...] de las excusas justificadoras que barnizan el tejido social“[102] (ebd.). D.h. der in der o.g. Theorie häufig verwendete Sonderfall des „Erwartungsnutzenmaximierers“ wird damit aus gesellschaftlicher Sicht im übertragenen Sinne interpretiert.

Eine zweite Interpretation ist, dass Discepolín seinen reflektierenden Blick auf die damalige Gesellschaft in die Strophen einfügt. Der Dichter identifiziert sich mit dem *otario* („gilito embanderado“), d.h. „un ingenuo peligroso porque asume como reales los discursos morales y las excusas justificadoras que barnizan el tejido social“[103] (ebd.). Diese Gedankentiefe verdient eine gesonderte Analyse, denn sie bekräftigt Discepolíns philosophisches Denken und festigt seine Botschaft in diesem Tango. Die zu analysierenden Verse sind:

> El verdadero amor se ahogó en la sopa: / la panza es reina y el dinero Dios
> ¿Que no hay ninguna verdad que se resista / frente a dos pesos moneda nacional?
> ¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!
> ¿Qué *vachache*? ¡Hoy ya murió el criterio! / Vale Jesús lo mismo que el ladrón...

Eine genaue Lektüre dieser vier diskursiven Ausdrücke zeigt die Enttäuschung derer, die „espera[n] y sueña[n] por un mundo mejor y lucha[n] por la posibilidad de realizarlo“[104] (ebd.: 40). Diese Absicht wird innerhalb einer anderen Wertebasis geplant als jener, die „satisface el ideal económico y que [se] identifica[] enteramente con el bienestar“[105] (ebd.: 42). Wie ist dies zu deuten? Im ersten Satz stirbt die Liebe – eine affektive Erfahrung menschlicher Bindung – fig. in der Suppe, eine Nahrung, die nur ein Grundbedürfnis befriedigt. Es endet mit einer eindringlichen Aussage, in der das Temporäre („la panza“ / „el dinero“) über Gott siegt („es reina“). Somit widersteht (2. Satz) die Wahrheit („verdad“) dem Geld nicht (= Korruption), und das Urteilsvermögen stirbt (= Straflosigkeit). Die Hoffnungslosigkeit der Zeitalter wird im 3. Satz bekräftigt („aquí ni Dios rescata lo perdido“). Am Ende (4. Satz) wird die Unvernunft begründet und die Inversion des Kodex rabiat: Jesus (= die Gottheit) wird zum Dieb („ladrón“) (= Chaos). In seinen autobiografischen Schriften spricht Discepolín über eine harte, widersprüchliche soziale Realität, die sein Leben prägte und die er in vielen seiner Kompositionen kodierte:

> Más de una vez me hubiera querido ser malo, de estafado perpetuo pasar a estafador, de hombre mordido a hombre que muerde. Pero nunca pude hacerlo. […] Para ladrar hay que ser perro. Y no se puede ser luna y perro a la vez. […] Ahora, estafado y querido, golpeado y acariciado, creo que los hombres se dividen en dos grupos: los que muerden y los que se dejan morder.[106] (Galasso 1986: 15f.)

[102] „lässt sich nicht auf das Spiel der Rechtfertigungen ein, die das soziale Gefüge (fig.) aufpolieren“.
[103] „ein gefährlicher Naivist, weil er die moralischen Diskurse und rechtfertigenden Ausreden, die das soziale Gefüge beflecken, als real annimmt“. Hier fügt Dei eine Wertschätzung hinzu – die ich im vollen Umfang teile –, dass die Figur des „Don Quijote“ angesichts dieser Einschätzungen Discepolíns nicht vergessen werden darf, weil er die Praxis des Relativismus in allen Bereichen entlarvte.
[104] „hoffen und von einer besseren träumen und für die Möglichkeit kämpfen, sie zu verwirklichen“.
[105] „dem wirtschaftlichen Ideal entspricht und das völlig mit Wohlergehen gleichgesetzt wird“.
[106] „Mehr als einmal hätte ich böse sein wollen, vom ewigen Betrogenen zum Schwindler, vom Gebissenen zum Beißer. Aber ich könnte es nie tun. […] Um zu bellen, muss man ein Hund sein. Und du kannst nicht

Die Substanz seines unermüdlichen Kampfes um höhere Werte – gedeutet als (fig.) „luna" und nichts als „perro" – bekräftigt Dei in folgendem Sokrates-Vergleich zusammen mit einem philosophischen Argument, das Discepolín gesamtes Werk betrifft:

> Discépolo fue, durante toda su vida, sensible al extrañamiento de la condición del hombre en cualquiera de sus formas. Como Sócrates, sentía en su interior la responsabilidad de un destino y su alma podía percibir más allá de los velos intelectuales o emocionales con que ocultamos nuestro miedo a la libertad de vivir. Como Sócrates, también, es un buscador infatigable de lo permanente, de lo esencial en el hombre y por eso su obra podría ser tematizada en torno a la crítica al relativismo axiológico de la época.[107]
>
> (Dei 2014: 57)

Discepolins Sorge über den menschlichen Zustand („destino y alma") ist als ständiger Begleiter in seinen öffentlichen Auftritten erkennbar. Dies zeigt sich in seiner oft bestätigten Lebenseinstellung („sentía en su interior la responsabilidad") verdeutlicht, wie die Analyse seines Werkes (Radiogespräche, Theaterstücke, Tangotexte usw.) zeigt. Darüber hinaus betont der Dichter in seinem unermüdlichen Aufruf die Suche nach dem Wesentlichen und Dauerhaften („buscador infatigable de lo permanente, de lo esencial"). Er fängt die soziale Energie ein, kodiert sie und sein Publikum nimmt sie in der Rezeption auf.

Auf der Seite des SADAIC-Protokolls (Abb. 4.3) werden Tangos aus der Periode aufgelistet, die aus Platzgründen nicht im Detail analysieret werden können: „Soy un arlequín" (1929) – Reg. Nr. 65930-31, „Qué sapa, señor" (1931) – Reg. Nr. 1465, „Secreto" (1932) – Reg. Nr. 62056, „Tres esperanzas" (1933) – Reg. Nr. 64833, „Quién más quién menos" (1934) – Reg. Nr. 7175 und „Tormenta" (1939) – Reg. Nr. 59306. Die in „Qué vachaché" initiierte Protestlinie wird in „Qué sapa, señor" fortgesetzt, wo Discepolín – durch eine Stimme erhoben in Verzweiflung (vgl. Pujol 2017: 208) – Gott über die herrschende chaotische Situation befragt. Der Autor versuchte, die Konflikte, die diesem Zeitpunkt am nächsten waren, wie der Sturz von Präsident Yrigoyen, das Uriburu-Kooperationsprojekt der faktischen Regierung und das spanische Problem mit dem Fall der Monarchie von Alfonso XIII[108], zu behandeln. Zu dieser Linie gehören die Tangos „Yira…Yira" (1930) und „Cambalache" (1934), die in den nächsten Absätzen in dieser Reihenfolge analysiert werden.

---

gleichzeitig Mond und Hund sein. […] Jetzt, betrogen und geliebt, geschlagen und gestreichelt, denke ich, Menschen lassen sich in zwei Gruppen einteilen: diejenigen, die beißen, und diejenigen, die sich beißen lassen".

[107] „Discépolo war sein ganzes Leben lang sensibel für die Entfremdung vom Zustand des Menschen in jeder seiner Formen. Wie Sokrates fühlte er in sich die Verantwortung eines Schicksals und seine Seele konnte jenseits der intellektuellen oder emotionalen Schleier sehen, mit denen wir unsere Angst vor der Freiheit des Lebens verbergen. Wie Sokrates, ist auch er ein unermüdlicher Sucher des Dauerhaften, des Wesentlichen im Menschen, und deshalb könnte sein Werk als die Kritik des axiologischen Relativismus der Zeit thematisiert werden".

[108] Mit der Absetzung von Alfonso XIII. wurde die Zweite Spanische Republik zwischen dem 14. April 1931 und dem 1. April 1939, dem Datum des Endes des Bürgerkriegs, der mit der Franco-Diktatur fortgesetzt wurde, als demokratisches Regime ausgerufen.


Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música
BUENOS AIRES
Boletín de Declaración: LETRA
Correspondiente al socio Autor: Discépolo Enrique Santos
TITULO DE LAS OBRAS | GENERO | AUTOR O AUTORES DE LA LETRA | AUTOR O AUTORES DE LA MUSICA
Que vacha señor | Tango | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
Qué vachaché | | | |
Yira Yira | Tango | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
Secreto | Vals | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
Soy un arlequín | | | |
Amor de hombre | Vals | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
Tormenta | Tango | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
Uno, esperanza | | | |
Un bardo | Vals | E. Discepolo y C. Flamarion | E.S. Discepolo
Victoria | Tango | E.S. Discepolo | E.S. Discepolo
DECLARACIÓN
(2) Hecha en Bs. Aires el 19 de Septiembre de 193 9.
Firma del socio Discépolo
Este Boletín de Declaración no podrá ser firmado más que por socios de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.
Debe transcribirse al dorso el primer verso de la letra correlativamente al número de orden de las obras inscriptas al frente.
(1) Si es medida, con tinta.
(2) Ciudad, pueblo, etc., día, mes y año.
(Vease al dorso)

Abb. 4.3: Auszug aus dem Original SADAIC-Register („Qué Vachaché“, Reg. Nr. 33.851 von 19.09.1939) mit Unterschrift des Autors Enrique Santos Discépolo

Neben Gardel (Odeón, 1927 Barcelona; Odeón, 1928) wurde „Qué vachaché?“ u.a. von folgenden Künstlern interpretiert: Juan Pollero und Orquesta Típica (RCA Víctor, 1928); Roberto Fugazot (Odeón, 1928, Barcelona); Juan D'Arienzo mit der Stimme von Carlos Dante (Electra, 1928); Tita Merello (Odeón,1960) und Julio Sosa mit dem Leopoldo Federico-Orchester (CBS, 1961).[109]

Bei der Verbreitung und Legitimation der Tangotexte Discepolins spielte Carlos Gardels Stimme eine entscheidende Rolle, denn er nahm fast alle seine ersten Tangos auf. In einem vom Eduardo Morera am 10. Oktober 1930 gedrehten Kurzfilm (Abb. 4.4) trat Gardel mit Discépolo in einer kurzen Aufführung auf. Am Ende interpretierte Gardel „Yira…Yira“ begleitet von den Gitarren Riverols und Barbieris. Später, am 6. November 1930 auf *Radio Splendid*, sang Gardel das Lied erneut, diesmal begleitet von Aguilar, Barbieri und Riverol. Diese Sendung wurde als Reaktion auf viele Anfragen der Öffentlichkeit, die an den Sender geschrieben hatten, um eine Radioaufführung des neuesten Hits des anerkanntesten Autors des Landes (= Discepolín) zu erbitten, ausgestrahlt (vgl. Pujol 2017: 173).

Die mediale Inszenierung der Bildsequenzen zeigt einen nachdenklichen Discepolín (4.4a) und einen aufmerksamen Zuhörer Gardel (4.4a, b), die sich in einem Gespräch über Details des Tangos „Yira...Yira“ (1930) austauschen. In dem Kurzfilm erklärt Discepolín in einem geschriebenen Dialog den Grund für den bitteren Ton seines Tangos, der auf realen Enttäuschungen beruht. Die Darstellung erfolgt ohne besondere Theatereffekte, durch eine Kombination von verbalen und gestischen Codes. Discepolín verstärkt die *cachada*[110], indem er lachend eine Hand auf Gardels Schulter legt (4.4b). Diese Geste wird von Gardel mit einer kampflustigen Bewegung seiner beiden Hände beantwortet (4.4c) – als ob er auf der Hut wäre – ohne mit dem Lächeln aufzuhören. Der beißende Witz („*esperar cuarenta años para desayunarse*“), den Discepolin nach einem naiven Kommentar von Gardel auflöst, gibt den beiden Medienfiguren die Gelegenheit, sich in verzerrter Form auf der Bühne zu präsentieren (4.4c). Diese Performance erinnerte mich an die Figur des Harlekins[111] aus seinem Tango „Soy un Arlequín“ (1929), wo Discepolín – persiflierend – seinen passenden Satz platzierte:

[109] Detaillierte Information in Pujol (2017: 424): „Versiones discográficas de las composiciones de Discépolo“.
[110] *Cachada* – Witz oder Spott.
[111] Pujol schreibt dazu: „Die Figur des Harlekins zählte zu den Favoriten des Künstlers und wurde von ihm [E.S.D.] in dem Werk „*El y Ellos*“ dargestellt. Die „Pulcinella“ war überall, auf Gemälden von Pablo Picasso bis zum Argentinier Emilio Petorutti, in einem Ballett von Igor Strawinsky, im Kino von Chaplin. In künstlerischer Hinsicht kann diese Figur als eine der charakteristischen Figuren der „Commedia dell'arte“ bezeichnet werden, die in den Theater- und Philosophenaufführungen der 1920er Jahre eine gewisse Popularität erlangte. Die anmutige und frische Puppe der italienischen Komiker verkörpert jedoch in der „modernen Welt“ die Entfremdung und Entmenschlichung des Jahrhunderts (Pujol 2017: 159, Übers. LD).

„Soy un arlequín que salta y baila para ocultar su corazón lleno de pena“[112]. Es geht in Abb. 4.4 um den Schmerz, provoziert von den Menschen, die sich als Biest / Teufel entpuppen.



Abb. 4.4 – Discepolín und Gardel stellen „Yira…Yira“ vor
(Quelle: Videoclips von Eduardo Morera, s. Link u. Discépolo/Gardel 1930)

—Gardel: Decime, Enrique... ¿Qué has querido hacer con el tango „Yira... Yira...“?	—Gardel: Sag mal, Enrique... Was wolltest du mit dem Tango „Yira... Yira...“ sagen?
—Discépolo: ¿Con „Yira... Yira…“? —Gardel: Eso es. —Discépolo: Una canción de soledad y desesperanza...	—Discépolo: Mit „Yira ... Yira ...“? —Gardel: Genau. —Discépolo: Ein Lied der Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit ...
—Gardel: ¡Hombre! Así lo he comprendido yo. —Discépolo: Por eso es que la cantás de una manera admirable.	—Gardel: Mann! So habe ich es auch verstanden. —Discépolo: Deshalb singst du es auch auf bewundernswerte Weise.
—Gardel: Pero el personaje es un hombre bueno, ¿verdad? —Discépolo: Sí; es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante cuarenta años. Y, de pronto, un día, a los cuarenta años, se desayuna con que los hombres son unas fieras.	—Gardel: Aber der Charakter ist ein guter Mann, oder? —Discépolo: Ja; er ist ein Mann, der seit vierzig Jahren die schöne Hoffnung auf Brüderlichkeit lebt. Und plötzlich, eines Tages, im Alter von vierzig Jahren, frühstückt er mit der Tatsache [= stellt er fest], dass Männer wilde Tiere sind.
—Gardel: Pero... ¡dice cosas amargas! —Discépolo: Carlos, no pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperado cuarenta años para „desayunarse“.	—Gardel: Aber ... er sagt bittere Dinge! —Discépolo: Carlos, Du wirst nicht erwarten, dass ein Mann lustige Dinge sagt, der vierzig Jahre darauf gewartet hat (fig.) „zu erwachen“.

Der Kurzfilm zeigt eine *gardelianische* Interpretation des *discepolianischen* „Yira… Yira“ in einem neuen Medium. Doch für eine kulturelle Betrachtung dieser in Szene gesetzten Interaktion stellt sich zunächst die Frage, inwiefern dieser Tangotext – im weitesten Sinne als Text einer medialen Darstellung – durch diese kulturelle Umgebung semiotisch und wirkungsästhetisch vermittelt wurde. In diesem Sinne impliziert eine Kulturpoetik die Analyse und Reflexion

[112] „Ich bin ein Harlekin, der springt und tanzt, um sein Herz voller Trauer zu verbergen“.

sowohl der rhetorischen und diskursiven Konstruktion von Einzeltexten, als auch die im Diskurs verknüpften symbolischen Elemente. Diese Untersuchung erfolgt in den folgenden Absätzen unter der Annahme, dass diese „konnotativen, d.h. assoziativen, wertenden, emotiven, stilistischen Anteile der Zeichenbedeutung" (Glück/Rödel 2016: 356) kollektiv verstanden und interpretiert werden.

Der Tangotext „Yira…Yira" präsentiert eine mit Verbitterung aufgeladene Klage als logische Konsequenz aus der existenziellen Leere der ersten Nachkriegszeit, dem Ende der *años locos* der 1920er Jahre und dem Beginn der *década infame* der 1930er Jahre. Der Tango wurde am 5. September 1930 von Olinda Bozán im Teatro Sarmiento in der Revue „¿Qué hacemos en el estadio?" uraufgeführt. Das war seltsamerweise die Nacht, in der General José Félix Uriburu sich bereit erklärte, die verfassungsmäßige Regierung von Hipólito Yrigoyen gewaltsam zu stürzen. Es sollte sich als der erste Militärputsch in der argentinischen Geschichte des 20. Jh. herausstellen. Angesichts dieser gesellschaftspolitischen Konstellation und dem, was diese Verse überzeugend zum Ausdruck bringen, kommt es laut de Galasso (1973: 77) zu folgender Reaktion: „el tango de Discépolo comienza a ganar los barrios, a ser tarareado en los cafés y silbado en las esquinas [porque] expresa[] más hondamente el descreimiento de una década de ignominia"[113]. Eine solche ästhetische Resonanz, die die von Gardel interpretierten Tangos durch die neuen Medien – zum Beispiel Moreras Videoclips[114] – erlangten, wird von Pujol treffend erläutert:

> Discépolo estaba deslumbrado por el futuro que se iniciaba con el sistema de sonorización óptica que, según decían, iba a revolucionar el mundo del espectáculo. […] En el orden de la cultura popular, la letra y la música eran las condiciones de posibilidad para que luego, con el agregado clave de ese tercer texto que es la interpretación, la canción cobrara su forma definitiva. Por más obvio que fuera en teoría, al escuchar a un intérprete como Gardel se comprendía el valor relativo de la invención muda, esa primera idea a la espera de unas [sic!] voz que lo iluminara. En una época de apariencias, Gardel personificaba una de las formas más evidentes y sensuales de la verdad.[115]
>
> (Pujol 2017: 191f.)

Die adäquate auditive und visuelle Aufführung durch die Medien (u.a. Theater, Radio, Kino) trug viel dazu bei, dass die Tangos immer populärer wurden.[116]

Discepolín erzählt von drei anstrengenden und langen Jahren der Erschaffung des Tangos „Yira…Yira", der zunächst „Cuando te apaguen la vela" hieß. Seine ersten Ideen enstanden 1927, „en medio de las dificultades diarias, del trabajo amargo, de la injusticia del esfuerzo

[113] „Der Tango von Discépolo beginnt die Stadtviertel zu erobern, er wird in den Cafés gesummt und an den Straßenecken gepfiffen, [weil] er den Unglauben eines Jahrzehnts der Schande tiefer zum Ausdrückt bringt".
[114] Gardel hatte bereits unter der Regie von Morera in den Federico Valles Studios – das Lager einer Tintenfabrik in der Calle México 832 – weitere Kurzfilme mit Beteiligung von Celedonio Flores, Inés Murray, César Fiaschi, Arturo de Nava und Francisco Canaro gedreht (vgl. Pujol 2017: 190).
[115] „Discépolo war geblendet von der Zukunft, die mit dem optischen Soundsystem begann, das – wie man sagte –, die Welt der Unterhaltung revolutionieren würde. […] In der Ordnung der Populärkultur waren der Text und die Musik die Bedingungen der Möglichkeit, so dass später, mit der entscheidenden Hinzufügung des dritten Textes, der Interpretation, das Lied seine endgültige Form annehmen würde. So offensichtlich es in der Theorie war, einem Interpreten wie Gardel zuzuhören, verstand er den relativen Wert der stillen Erfindung, dieser ersten Idee, die auf eine Stimme wartete, um sie zu erhellen. In einem Zeitalter des Scheins verkörperte Gardel eine der offensichtlichsten und sinnlichsten Formen der Wahrheit".
[116] Für detaillierte Informationen dazu siehe Alarcón 2019.

que no rinde, de la sensación de que se nublan todos los horizontes, de que están cerrados todos los caminos“[117] (E.S.D., *La Nación*, enero de 1931, reproduziert in Galasso 1973: 57). Es existierte eine zunehmend angespannte soziopolitische Lage, die Discepolín bereits im Tango „Qué vachaché“ (1926) vorwegnahm, die damals aber aufgrund ihrer Originalität für das Genre nicht verstanden wurde. Dennoch, „[la creciente] desocupación, las ollas populares, la miseria multiplicada por toda la ciudad y por el país entero parecen reclamar un [sic!] voz, un grito capaces de interpretar lo que sucede“[118], so Conde (2003: 79). Zu diesen bekannten Stimmen gehört auch die von Discepolín in seinem Tango „Yira…Yira“. Obwohl seine Bildmetaphern aus kultivierter Sprache und Lunfardo-Ausdrücken auf existenziellen Situationen in der Stadt Buenos Aires basieren, stellt der Tango eine Projektion auf die damalige Weltwirtschaftskrise dar und offenbart Defizite bei ethischen Werten. In Discepolíns Worten für LR3 *Radio Belgrano* am 2. November 1947:

> „Yira…yira…“ nació en la calle. Me la inspiraron las calles […], el hombre [… y] la rabia de Buenos Aires… La soledad internacional del hombre frente a sus problemas… Yo viví la letra de esa canción. Más de una vez. […] Hay un hambre que es tan grande como el hambre de pan. Y es el hambre de la injusticia, de la incomprensión. Y la producen siempre las grandes ciudades donde uno lucha, solo, entre millones de hombres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen. […] Y no por crueldad preconcebida sino porque en el fárrago ruidoso de su destino gigante, los hombres de las grandes ciudades no pueden detenerse para atender las lágrimas de un desengaño. Las ciudades grandes no tienen tiempo para mirar el cielo… El hombre de las ciudades se hace cruel. Caza mariposas de chico. De grande, no. Las pisa, no las ve… No lo conmueven…[119]
>
> (Galasso 1986: 29)

Discepolín drückt eine metaphorische Synthese seines Textes aus, indem er Bildfiguren verwendet, die das Leben in einer Großstadt darstellen: Einsamkeit, Wut, Ungerechtigkeit. Missverständnis und Gleichgültigkeit. Man hat keine Zeit für den Himmel, die Schmetterlinge, oder den Schmerz des Anderen zu begreifen. Dergleichen handlungstragende Darstellungen werden bei der Analyse dieses Tangotextes entdeckt.

„Yira…Yira…“ (1930, Enrique Santos Discépolo)

Cuando la suerte qu'es *grela* *fayando* y *fayando*	Wenn das Glück, das ein Dreck ist versagend und scheiternd

[117] „inmitten der täglichen Schwierigkeiten, bitterer Arbeit, der Ungerechtigkeit, der Anstrengung, die nicht nachgibt, das Gefühl, dass alle Horizonte getrübt und alle Straßen gesperrt sind“.

[118] „[die wachsende] Arbeitslosigkeit, die *ollas populares*, das Elend, das sich in der ganzen Stadt und im ganzen Land vervielfachte, scheinen eine Stimme zu verlangen, einen Schrei, der fähig ist, das Geschehene zu deuten“.

[119] „‘Yira…yira…‘ wurde auf der Straße geboren, mich inspirierten die Straßen […], der Mann […] und die Wut von Buenos Aires… Die internationale Einsamkeit des Menschen angesichts seiner Probleme… Ich lebte den Text dieses Liedes. Mehr als einmal. […] Es gibt einen Hunger, der so groß ist wie der Hunger nach Brot. Und es ist der Hunger der Ungerechtigkeit, des Missverständnisses. Und es wird immer von den großen Städten produziert, in denen man kämpft, nur unter Millionen von Menschen, die dem Schmerz gleichgültig gegenüberstehen, den man schreit und sie nicht hören. […] Und das nicht aus vorgefasster Grausamkeit, sondern weil die Menschen der Großstädte im lärmenden Schlamm ihres Riesenschicksals nicht aufhören können, um die Tränen der Enttäuschung zu beachten. Großstädte haben keine Zeit, in den Himmel zu schauen ... Der Mann der Städte wird grausam. Als Junge jagt er Schmetterlinge. Nicht als Erwachsener…Er tritt auf sie, er sieht sie nicht…Sie rühren ihn nicht…“.

te largue parao;	dich stehen lässt;
cuando estés bien en la vía,	wenn Du auf der Straße landest,
sin rumbo, desesperao…	ohne Ziel, verzweifelt …
cuando no tengas ni fe,	wenn Du keinen Glauben mehr hast,
ni yerba de ayer	kein *yerba* von gestern
secándose al sol…	in der Sonne trocknend …
cuando rajés los *tamangos*[120]	wenn du deine Schuhe verschleißt,
buscando ese *mango*[121]	während du dem Geld hinterherläufst,
que te haga *morfar*[122]…	das dich essen lässt…
la indiferencia del mundo	die Gleichgültigkeit der Welt,
que es sordo y es mudo	die taub und stumm ist,
recién sentirás.	wirst du schnell spüren.
…	…
Aunque te quiebre la vida	Auch wenn das Leben dich bricht,
aunque te muerda un dolor	auch wenn ein Schmerz dich quält,
no esperes nunca una ayuda	erwarte nie eine Hilfe,
ni una mano, ni un favor.	weder eine Hand, noch einen Gefallen.
Cuando estén secas las pilas	Wenn die Batterien leer sind
de todos los timbres	in all den Türklingeln,
que vos apretás,	die du drückst,
buscando un pecho fraterno	auf der Suche nach einer brüderlichen Brust,
para morir abrazao...	damit du in einer Umarmung stirbst...
Cuando te dejen tirao	Wenn sie dich im Stich lassen,
después de *cinchar*[123]	nachdem du geschuftet hast
lo mismo que a mí.	so wie sie das mit mir taten.
Cuando *manyés* que a tu lado	Wenn du merkst, dass sie neben dir
se prueban la ropa	die Kleider anprobieren,
que vas a dejar…	die du hinterlassen hast...
¡Te acordarás de este *otario*[124]	Dann erinnere dich an diesen Dummkopf,
que un día cansado	der eines Tages, müde,
se puso a ladrar!	begann zu bellen!

Angesichts dieses grauen Panoramas lautet die *discepolianische* Poetik im Refrain:

Verás que todo es mentira	Du wirst sehen, dass alles Lüge ist
verás que nada es amor	Du wirst sehen, dass nichts Liebe ist
que al mundo nada le importa,	dass es der Welt egal ist
Yira…yira…	Yira...yira...

(Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotextes ist die verheerende Erfahrung, welche – basierend auf der menschlichen Indifferenz gegenüber den *marginados* (Marginalisierten) (Motiv) – zum Thema wird. Dieser neue *pathos* discepoliano „fue recibido [– por su dureza y furia –] como un vendaval contra el mundo“[125] (Pujol 2017: 174). Für die Rezeption war es entscheidend, dass

[120] *Tamangos* – alter und deformierter Schuh (vgl. Conde 2019: 298).
[121] *Mango* – Geldeinheit (vgl. Conde 2019: 211).
[122] *Morfar* – Essen (vgl. Conde 2019: 224).
[123] *Cinchar* – mit Mühe etwas ziehen (vgl. Conde 2019: 106).
[124] *Otario* – töricht, leicht zu täuschen (vgl. Conde 2019: 238).
[125] „wurde [– wegen seiner Härte und Wut –] begrüßt wie ein Sturm gegen die Welt“.

angesichts der sozialen Realität der 1930er Jahre die vermittelten Sinnzusammenhänge (Epos) („la suerte […] te largue parao; cuando estés bien en la vía, sin rumbo, desesperao; te quiebre la vida" usw.) jedem und unerwartet (= *vendaval*) zustoßen konnten (Drama). Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die passende Lesart Deis (2014: 51) bezüglich „el carácter universal del pensamiento de Discépolo y su conciencia lúcida de la situación del hombre que alienta en su corazón la esperanza"[126]. Diese Fokussierung aus dem *discepolianischen* Universum fasziniert sowohl musikalisch als auch visuell, vor allem aber dadurch, wie seine Charakterstärke in Wort und Schrift zum Ausdruck kommt (Lyrik).

Discepolíns Erneuerungen sind formal und inhaltlich. Der Reim, der Rhythmus und die Art der Verse sind für den Tango dieser Zeit ungewöhnlich. Auch der präzise und nüchterne Gebrauch von Lunfardo-Ausdrücken (*grela, tamangos, manyés*, *morfar*), die er favorisierte, bringen dem Text eine kraftvolle Klarheit. Denn wie bereits in 4.1 erläutert wurde: „La inclusión de los mismos obedece a un afán de comunicación con el pueblo"[127] (Pellettieri 1976: 104). In der **ersten** Strophe wird die dramatische Lage metaphorisch durch die Auflistung von Handlungen (*fayando*, *te largue parao*, *estes bien en la vía*, *rajés los tamangos*) und mit einer konditionalen Konjunktion „cuando" (wenn) eingeleitet. Solch hypothetischen Situationen erzeugen den bizarren (= *quijotesco*) poetischen Rhythmus *discepoliano*, der immer vorausschaut („ni yerba de ayer secándose al sol"), wahrnimmt („sin rumbo, desesperao"; „buscando ese mango que te haga morfar") und hinweist („la indiferencia del mundo, que es sordo y es mudo, recién sentirás"). Pujol schreibt treffend über diese Situation: „Nadie estaba a resguardo: la profesía de aquel sujeto desahuciado tenía correspondencia con los titulares de los diarios, era el tango de la vida marginal a la que [estaban] [sic!] siendo sometidos miles y miles de argentinos"[128] (Pujol 2017: 174). Diese Neuheit bezüglich der Verwendung von Zeitungsschlagzeilen wird bei der „Cambalache"-Tangoanalyse in diesem Abschnitt erläutert.

In der **zweiten** Strophe stellt der Autor weitere mögliche Lebenssituationen vor („te quiebre la vida […] te muerda un dolor"; „te dejen tirao después de cinchar"; „estén secas las pilas de todos los timbres"; „se prueban la ropa que vas a dejar"). Allerdings spitzt er seine Vorahnung zu („no esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor"; „¡Te acordarás de este otario que un día cansado se puso a ladrar!"). In beiden Strophen wird erkannt – Deis Idee folgend –, dass Momente der Hoffnung in Lebensprojekten existieren, die von dem „üblichen Preis der Grausamkeit und des Egoismus" überschattet werden. Angesichts dessen zeigt Discepolín mit dem **Refrain** die Verbitterung menschlicher Emotionen dieser Gleichgültigkeit gegenüber („verás que todo es mentira […] nada es amor"; „que al mundo nada le importa, Yira…yira…"). Er tut dies mit dem Ziel, die Probleme des gesellschaftlichen Desinteresses seiner Zeit deutlich zu benennen. In Discepolins Worten: „Yo he tenido el coraje de expresar en alta voz lo que los otros piensan en silencio"[129] (E.S.D., Archivo *El Laborista*,

[126] „dem universellen Charakter des Denkens Discépolos und seinem klaren Bewusstsein für die Situation des Menschen, das die Hoffnung in seinem Herzen anregt".
[127] „Ihre Aufnahme ist auf den Wunsch zurückzuführen, mit den Menschen zu kommunizieren".
[128] „Niemand war sicher: Die Prophezeiung des vernachlässigten Individuums entsprach den Schlagzeilen der Zeitungen, es war der Tango des Lebens an den Rändern der Gesellschaft, dem Tausende und Abertausende von Argentiniern ausgesetzt waren".
[129] „Ich hatte den Mut, laut auszudrücken, was andere im Stillen denken".

zit. n. Galasso 1986: 21). Somit gelang es ihm, die komplexe Interaktion zwischen den Menschen und dem stürmischen sozialen Kontext dieser Zeit zu artikulieren.

Gobello (1974: 86f) betrachtet diesen Tango als „una reiterada metáfora de la soledad y también un alegato contra el egoísmo de la gente. Lo grotesco aparece en […] figuras que el porteño ha incorporado a su despensa de lugares comunes“[130]. Diese Aussagen expliziert Galasso (2012) in seiner Dissertation über Discépolo an der Universidad Nacional de Avellaneda:

> 4:15-4:44: „estar bien en la vía“. La vía era la forma de irse de un pueblo donde no había trabajo a otro pueblo. Caminos casi no había. Entonces se buscaba la vía del ferrocarril y de allí surge esa referencia.
> 4:55-5:18: „cuando no tengas ni fe / ni yerba de ayer / secándose al sol“. En el año 1930 el porteño cuando tomaba mate, después de sacarle a la yerba todo el jugo posible, la ponía sobre un papel en el patio para que el sol la reviviera y poder seguir tomando mate, dado que no se podía comprar yerba nueva.
> 5:20-5:33: „cuando rajés los tamangos“ de recorrer fábricas y lugares ofreciéndose para tratar de conseguir trabajo.
> 5:34-5:51: „cuando estén secas las pilas de todos los timbres“, expresión de la época en que los timbres funcionaban a pila, „buscando un pecho fraterno para morir abrazao“.
>
> (Galasso 2012)[131]

Solche Figuren sind gewöhnliche, triviale und scheinbar lächerliche Haltungen, die ein Drama entfachen. Jedenfalls ist es Discepolíns Verdienst, das Groteske wie eine Träne auf dem bemehlten Gesicht eines Clowns hervorzubringen. Folgende in den autobiografischen Schriften zitierte Anekdote aus Juan Del Montes Artikel in *El Mundo* (1963-06-02) liefert ein Beispiel dieser Fähigkeit Discepolíns, diametral zu den wirtschaftlichen Problemen, die ihn auch bedrängten, mit dem *grotesco* Stil zu reagieren:

> Por esos días se cruza en la calle con un viejo conocido suyo, reo magnífico, desbordante de simpatía. Enrique lo saluda y el otro le grita, con un guiño cómplice referido al éxito de sus tangos: „¡Cómo te estarás enyenando[132]!, ¿eh?“. Discépolo le contesta entonces, con una sonrisa triste: „Sí, *ayer me cortaron el gas*“ ¡Y era cierto! Porque las compañías de servicios públicos no entienden de versos ni de poetas populares.[133]
>
> (Galasso 1973: 74, Hervorhebung i. O.)

---

[130] „eine wiederholte Metapher der Einsamkeit und als ein Vorwurf an den Egoismus des Volkes, den der Autor in vier Figuren definiert, die der *porteño* in seine Speisekammer der Gemeinplätze angenommen hat“.

[131] „4:15-4:44: ‚gut unterwegs sein'. Die Straße war der Weg, um von einer Stadt, in der es keine Arbeit gab, in eine andere Stadt zu gelangen. Es gab fast keine Straßen. Dann wurde die Bahnlinie gesucht und daraus ergibt sich dieser Hinweis; 4:55-5:18: ‚Wenn du weder Glauben hast / noch das Gras von gestern / in der Sonne trocknet'. Im Jahre 1930 legte der *porteño*, als er Mate trank und nachdem er so viel Saft wie möglich aus der Yerba extrahiert hatte, dieses auf ein Papier in den Innenhof, damit die Sonne es wiederbelebte und er weiter Mate trinken konnte, wenn man neue Yerba nicht kaufen konnte; 5:20-5:33: ‚wenn du deinen Schuhen verschleißt'. Er geht durch Fabriken und besucht Orte, um Arbeit zu finden; 5:34-5:51: ‚wenn die Batterien leer sind in all den Türklingeln'. Ein Ausdruck der Zeit, als die Klingeln mit Batterien betrieben wurden, ‚auf der Suche nach einer brüderlichen Brust, um in der Umarmung zu sterben'".

[132] „Variante gráfica más difundida de *enllenarse* (fig. ganar mucho dinero)“ (Conde 2019: 144; 142). Beliebteste grafische Variante des Ausfüllens (fig. viel Geld verdienen).

[133] „In diesen Tagen trifft er auf der Straße einen alten Bekannten von ihm, ein bekannter Verbrecher, der vor Mitleid überquillt. Enrique ruft ihn und der andere schreit ihn – mit dem Augenzwinkern eines Komplizen – in Bezug auf den Erfolg seiner Tangos zu: „Wie (fig.) reich du wirst! Hey?“. Discépolo antwortete daraufhin mit einem traurigen Lächeln: „Ja, gestern haben sie mir das Gas abgestellt'. Und es stimmt! Denn Versorgungsunternehmen verstehen weder die Verse noch populäre Dichter“.

Eine intermediale Lektüre dieser Anekdote zeigt verschiedene kommunikative Codes Discepolíns in der persönlichen Interaktion. Das sind zum einen verbale Formen („Enrique lo saluda y el otro le grita“) und extraverbale Elemente („desbordante de simpatía“; „con un guiño cómplice; con una risa triste“). Zum anderen werden bei dieser mündlichen Erzählung assoziierte Orte („cruza la calle [de la ciudad]“) sowie historisch verzwickte Momente („me cortaron el gas“) evoziert. Der Dialog wird mit einem charakteristischen ironischen Humor Discepolíns beendet („las compañías de servicio no entienden de versos ni de poetas populares“). Jeder Leser versteht, dass die angegebenen Dienstleistungen (Gasverteilung / Dichter) nicht vergleichbar sind. Aber darin liegt der tragikomische (= grotesco) Sinn der Erwiderung Discepolíns. Des Weiteren war eine widersprüchliche bizarre Lebenserfahrung (enllenar / cortar) für diese Periode (1930er Jahren) nicht ungewöhnlich. Auch Discepolín – selbst ein erfolgreicher Dichter (s. Abb. 4.3, 4.5, 4.10 – Auszug aus SADAIC-Register) – war davon nicht ausgenommen. So weist er „con una risa triste“, d.h. „afloran[do] como una lágrima en la cara enharinada de un pasayo“ („wie eine Träne im bemehlten Gesicht eines Clowns auftaucht“) (Gobello 1974: 87), auf die Antinomien der totalen Ohnmacht hin, die aus der Weltkrise resultiert.

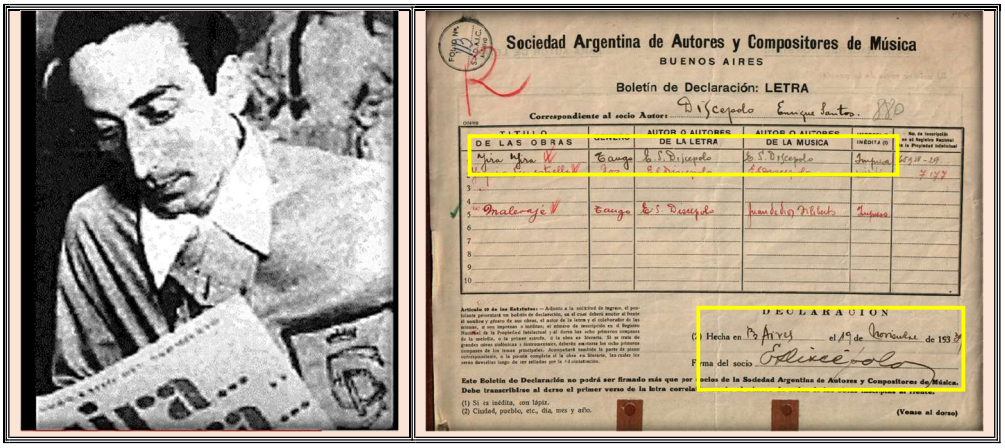


Abb. 4.5: Discepolíns Foto mit Tango-Cover und Auszug aus dem Original SADAIC-Register („Yira Yira“, Nr. 68.928-29, 19/09/1939) mit Unterschrift des Autors (Quelle: a) „Tango Ayer y Hoy. Estrellas del 2x4. Enrique Santos Discépolo 1901-1951“, 6:45, Link u. Sandina 2014; b) SADAIC-Archiv Buenos Aires)

Derartige Feststellungen erfordern eine philosophische Lektüre des Werkes Discépolos in Bezug auf den Hoffnungskonflikt, den der Protagonist des Liedes (der Marginalisierte) erlebt. Angesichts einer weltweiten Realität, in der diejenigen Gleichgültigkeit erfahren, die keine materiellen Güter vorweisen können, führt eine *bestimmte* Hoffnung (Bollnow 1955: 155) offenbar zu einem Schlag der Enttäuschung. Doch am Ende stellt der Dichter ein hoffnungsvolles Herz (den *otario*) vor, dessen tiefe spirituelle Veranlagung nach Hilfe schreit. Die Worte des Dichters zu diesem Tango, die am 2. Oktober 1947 von *Radio Belgrano* ausgestrahlt wurden, sind eindringlich:

> Grité el dolor de muchos, no porque el dolor de los demás me haga feliz, sino porque de esa manera estoy más cerca de ellos. Y traduzco ese silencio de angustia que adivino.

> Usé un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan, ríen lloran sin moldes. Y una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos.[134]
>
> (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 30)

Eine solche Dynamik unterstreicht Discepolíns Empfindsamkeit („ese silencio de angustia que adivino") und seine Bereitschaft („traduzco ese silencio"), ein *otario* zu sein, der schreit („usé un lenguaje poco académico") und mit seiner Poesie („una canción popular") seine Hand dem Leidenden entgegenstreckt, vor einer Welt, die stets „Yira...Yira".

In diesem Zusammenhang sei auf die treffende Reflexion von Deis über die Menschlichkeit des Dichters verwiesen, die sich in diesem Tango manifestiert: „El hombre esperanzado […] siente con el otro, vive y sufre con intensidad. Ciertamente, si todos sus tangos son de alguna manera facetas del hombre Discépolo, éste es quizás en su desamparo y voluntad de lucha, el más autobiográfico"[135] (Dei 2014: 53). Die Untersuchung dieses Abbildes in weiteren Werken Discepolíns wird dieses Argument untermauern.

Anknüpfend an Discepolíns Erfolge während der *década infame* folgt in dieser Analyse eine der bekanntesten und wohl auch beliebtesten Kompositionen seines Repertoires, die bis heute zahlreiche Aneignungen[136] erfahren hat, nämlich „Cambalache".



Abb. 4.6: Partitur des Tangos „Cambalache"; Plakat „Cine Monumental" – 20 de febrero de 1935 (Quelle: a) *Todo Tango* siehe Link Manus (o. J.); b) Auszug aus der Zeitung *La Nación* – Archivo de la Biblioteca Nacional)

Abbildung. 4.6a präsentiert das Cover der Partitur von „Cambalache", der in dem Film *El alma del bandoneón* interpretiert wurde. Der argentinische Filmregisseur, Schauspieler und Drehbuchautor der klassischen Ära, Mario Soffici (1900-1977), beauftragte Discepolín im

[134] „Ich habe den Schmerz vieler geschrien, nicht weil mich der Schmerz anderer glücklich macht, sondern weil ich ihnen so näher bin. Und ich übersetze diese qualvolle Stille, die ich vermute. Ich habe eine nicht sehr akademische Sprache verwendet, weil die Völker den Akademien immer vorausgehen. Die Völker rufen, schreien, lachen und weinen ohne Muster. Und ein populäres Lied muss immer das Problem eines Einzelnen, erlitten von vielen sein".

[135] „Der hoffnungsvolle Mensch […] fühlt mit dem anderen, lebt und leidet intensiv. Wenn alle seine Tangos in irgendeiner Weise Facetten des Discépolo-Mannes sind, ist dies sicherlich der autobiografischste in seiner Hilflosigkeit und seinem Kampfwillen".

[136] Einige Beispiele dazu werden in Kap. 7 vorgestellt.

Jahre 1934 mit musikalischen Themen für den Film, der von Ángel Mentasti[137] produziert wurde. Discepolín war der richtige Dichter, laut Pujol (2017: 225), „para aportar sonidos que resumieran el contenido del guion y que, a su vez, cobraran vuelo propio“[138] – d.h. populäre und eindringliche Lieder, die der Film als theatralische Ressource benötigte und die bereits erfolgreich seit den Tonfilmen (Film ¡*Tango*!, 1933) aufgenommen wurden (vgl. ebd.). In wenigen Monaten fertigte Discepolín die Themen „Pero el día que me quieras“, „Alma del bandoneón“, „Tu sombra“ (in Zusammenarbeit mit Amadori) und einen Tango namens „Cambalache“ an. Der Film wurde am 20. Februar 1935 im Kino uraufgeführt. Die Handlung entwickelte folgende kontrastierende Themen: „Campo versus ciudad. Tradición contra modernidad. El tango como estilo de vida ahonda la distancia entre padre e hijo. La brecha generacional en torno a la música popular“[139] (ebd.: 224). Obwohl „Cambalache“ nicht der Haupttango in der Handlung des Films war, während Ernesto Famá ihn mit Francisco Lomutos Orchester uraufführte, gab es einige Montageszenen (Abb. 4.7), in denen die Intermedialität des Tangos, in Form von Gesang und der Übertragung im Verbreitungsinstrument Radio pointiert wurden. Pujol beschreibt diese kulturell bedeutende Momentaufnahme wie folgt:

> Mientras el estribillista canta, un montaje con seres anónimos escuchándolo en sus receptores de radio metaforiza brillantemente el poder multiplicador de la radio y su alianza con la canción porteña. Un tango para escuchar, no para bailar: „Cambalache“ se presta a una escucha atenta y reconcentrada. Llega a todos, pero individualmente. El siglo XX en dos por cuatro.[140] (Pujol 2017: 225)

Diese Montage präsentiert drei Neuheiten der Zeit, die die Kinematografie als Kulturwandel offenbart.[141] Erstens das Tangolied – nicht tanzbar – als Vermittler einer Reflexion. Diese Linie war von Discepolín bereits mit „Qué vachaché“ und „Qué sapa, señor“ angeregt worden. Zweitens erreichte der Tango als Volkslied über das Radio jedes einzelne Haus und jede Person. Drittens wurde das 20. Jahrhunderts als Thema erstmals im Zweiviertel-Takt, also in einem Tango, konzeptualisiert und dokumentiert. Obwohl sich niemand vorstellen konnte, welchen Erfolg der Tango nach 1935 haben würde, erkannten sowohl Soffici und Mentasti als auch die Schauspieler Libertad Lamarque und Santiago Arieta, dass die Minuten von „Cambalache“ mit Famás Stimme, entscheidend für den Film sein würden, und sie haben sich nicht geirrt. Denn laut Pujol: „[U]n tango en el momento oportuno podía mejorar un

---

[137] Ital. Geschäftsmann, Gründer von Argentina *Sono Film* und Vertreter der Filme von New York Film.

[138] „um Klänge beizusteuern, die den Inhalt des Drehbuchs zusammenfassen und die wiederum ihren eigenen Weg nehmen würden“.

[139] „Land gegen Stadt. Tradition gegen Moderne. Tango als Lebensstil vertieft die Distanz zwischen Vater und Sohn. Die Kluft zwischen den Generationen rund um die populäre Musik“.

[140] „Während der Sänger singt, zeigt eine Montage mit anonymen Menschen, die ihm über ihre Radioempfänger zuhören, eine brillante Metapher für die Verbreitungskraft des Radios und seine Verbindung mit dem *porteño*-Lied. Ein Tango zum Zuhören, nicht zum Tanzen: ‚Cambalache‘ eignet sich für ein aufmerksames und konzentriertes Zuhören. Er erreicht jeden, aber individuell. Das 20. Jahrhundert in Zweimalvier-Takt“.

[141] Wie Matallana (2008: 110) erklärt: „la difusión [del tango] alcanzó […] al cine aunque, sin lugar a dudas, el escaparate del tango se construyó alrededor de este circuito emplazado entre discografías, teatros, revistas y radiofonías“ („Die Verbreitung [des Tangos] erreichte […] das Kino, obwohl die Vitrine des Tangos zweifellos um diesen Kreislauf zwischen Diskografien, Theatern, Zeitschriften und Radiosendern herum aufgebaut wurde“).

cine discreto, que apostaba todas sus fichas al interés despertado por el sonido“[142] (ebd.: 226). Somit wurde eine frühe Form der Transmedialität praktiziert – nach Henry Jenkins (2007)[143] ein „Erzählphänomen der Medienkonvergenz“ – die die montierten Bilder in Abb. 4.7 (Film, Tango, Radiohörer) mit den damit verbundenen synergistischen Effekten (Story-Universum)[144] in einzelnen Medien darstellt.



Abb. 4.7: „Cambalache“ Uraufführung mit Montage-Szenen des Films *El alma del bandoneón* 1935 Dir. Mario Soffici, 77:00 (Szenen: 57:18-59:50, s. Link u. Discépolo 1935)

Discepolíns „Cambalache“-Text drückt in sarkastischem Ton und moralisierender Absicht Hoffnungslosigkeit aus und wurde vom Publikum, das laut Presseberichten seine Werke

[142] „Ein Tango könnte im richtigen Moment ein diskretes Kino bereichern, das ganz auf das Interesse setzt, das der Ton weckt“.
[143] Referiert wird hier der Henry Jenkins Blog-Eintrag vom 21.03.2007 „Transmedia Storytelling“, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (10.07.2023).
[144] „Das Story-Universum beschränkt sich nicht auf ein einzelnes Medium, sondern nutzt die Stärken jedes einzelnen Mediums, um aus ihrer Symbiose etwas Neues zu erschaffen. Die Geschichten, die in den einzelnen Medien erzählt werden, funktionieren jeweils in sich“. (Quelle: Hooffacker, Gabriele unter HTWK-Leipzig, Transmedia Manifest, Punkt 6 und Vergleich. Siehe Link u. Hooffacker (o. J.).

bejubelte, als Fortsetzung seiner Linie erkannt. Eine genaue Lektüre und Analyse der Verse bestätigt diese Charakterisierung.

„Cambalache“ (1934, Enrique Santos Discépolo)

Que el mundo fue y será una porque-	Dass die Welt Mist war und sein wird
ría ya lo sé...	weiß ich schon...
¡En el quinientos seis	Im Jahr fünfhundertsechs
y en el dos mil también!	und auch im Jahr zweitausend!
Que siempre ha habido chorros,	Dass es schon immer Diebe gab,
maquiavelos y estafaos,	Betrüger und Betrogene,
contentos y amargaos,	Glückliche und Verbitterte,
valores y dublé...	Werte und Falschheit...
Pero que el siglo veinte	Dass aber das zwanzigste Jahrhundert
es un despliegue	ein Ausbund
de maldá insolente,	unverschämter Bosheit ist,
ya no hay quien lo niegue.	kann niemand mehr leugnen.
Vivimos revolcaos	Wir stecken
en un merengue	im Wirrwarr
y en un mismo lodo	und im selben Morast,
todos manoseaos...	alle abgenutzt...
¡Hoy resulta que es lo mismo	Heute stellt sich heraus, dass es egal ist,
ser derecho que traidor!...	anständig oder ein Verräter zu sein! ...
¡Ignorante, sabio o chorro,	Ein Unwissender, Wisser oder Taschendieb,
generoso o estafador!	großzügiger Mensch oder Betrüger!
¡Todo es igual!	Alles ist gleich!
¡Nada es mejor!	Nichts ist besser!
¡Lo mismo un burro	Gleich ob Dummkopf
que un gran profesor!	oder bedeutender Professor!
No hay aplazaos	Niemand fällt durch,
ni escalafón,	es gibt keine Ranglisten,
los inmorales	die Unmoralischen
nos han igualao.	haben uns gleichgemacht.
Si uno vive en la impostura	Ob einer im Betrug lebt
y otro roba en su ambición,	Stehlen zum Lebensziel hat,
¡da lo mismo que sea cura,	es ist gleich, ob er Priester ist,
colchonero, rey de bastos,	ein Polsterer, ein Kreuzkönig,
caradura o polizón!...	ein unverschämter Kerl oder ein Polizist! ...
¡Qué falta de respeto, qué atropello	Welche Respektlosigkeit, was für ein Angriff
a la razón!	auf die Vernunft!
¡Cualquiera es un señor!	Jeder ist ein Gentleman!
¡Cualquiera es un ladrón!	Jeder ist ein Dieb!
Mezclao con Stavinsky va Don Bosco	Zusammen mit Stavinsky gehen Don Bosco
y „La Mignón“,	und „La Mignon“,
Don Chicho y Napoleón,	Don Chicho und Napoleon,
Carnera y San Martín...	Carnera und San Martin ...
Igual que en la vidriera irrespetuosa	So wie sich in der schamlosen Auslage
de los cambalaches	des Trödelladens
se ha mezclao la vida,	das Leben vermischt
y herida por un sable sin remaches	und du die von einem nietenlosen Säbel
ves llorar la biblia	verletzte Bibel
contra un calefón...	neben einem Boiler weinen siehst…

¡Siglo veinte, *cambalache*
problemático y febril!...
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil!
¡Dale nomás!
¡Dale que va!
¡Que allá en el horno
nos vamo a encontrar!
¡No pienses más,
sentáte a un lao,
que a nadie importa
si naciste honrao!
Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura
o está fuera de la ley...

Zwanzigstes Jahrhundert,
problematischer und fiebriger Trödelladen! ...
Wer nicht schreit, wird nicht gestillt
Und wer nicht stiehlt, ist ein Dummkopf!
Fortfahren!
Weiter so!
Da dort, in dem Inferno
werden wir uns wiederfinden!
Denk nicht mehr nach,
geh' auf dem Weg.
Niemanden interessiert es,
ob du rechtschaffen geboren wurdest.
Gleich ob jemand Tag und Nacht
wie ein Ochse arbeitet oder
von anderen lebt,
ob er tötet oder heilt
oder ob er gesetzlos lebt...

(Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotexts reflektiert die chaotische Situation, in die das Leben des Protagonisten (= das 20. Jh.) geraten ist („¡Siglo veinte, cambalache problemático y febril!"). Der Erzähler (Epos) beschreibt verschiedene Episoden der Zeit (Thema), die das Leben dieses Jahrhunderts als gesetzlos darstellen, da dieses von der Umkehrung der Vernunft (Motiv) geprägt ist. In der Poesie (Lyrik) verwendet Discepolín – wie üblich – Lunfardo-Ausdrücke sowie *discepolianische* Reflexionssätze, und arbeitet – als Novum für den Tango – mit lokalen Zeitungstiteln. So bekräftigt Pujol (2017: 226): „[Discépolo] logró su letra más referencial y ambiciosa, montada a un ritmo de acentuaciones fuertes y cierto aire de milonga[145] contenida"[146]. Die größte Leistung bestand jedoch darin, das 20. Jahrhundert („problemático y frebril") in den Mittelpunkt eines Tangotextes zu stellen und klar zu beschreiben, was die Menschen bewegt. Es ist ein neuer Höhepunkt, eine Steigerung der chaotischen Zustände, die – angesichts der historischen Ereignisse dieser Zeit – weltweit erreicht wurden. Discepolín versucht, dieses Chaos in einem Tangotext zu kristallisieren, damit er die Sorgen vieler widerspiegelt und jeder konzentriert zuhören kann. Denn, wie Pujol sagt: „Ya no se trataba de una historia individual, sino de un agudo diagnóstico del mundo contemporáneo, mundo esencialmente igual al del pasado y al del futuro. […] El siglo XX no era muy diferente de los anteriores, pero revelaba con procacidad el lado oscuro de la condición humana"[147] (ebd.). Discepolíns scharfe Diagnose diskutiere ich im Folgenden.

[145] *Milonga* – 1. Tonada popular del Río de la Plata, que se canta al son de la guitarra, y danza que se ejecuta con este son. 2. Composición musical de ritmo vivo y marcado en compás de 2x4, emparentada con el tango. (Conde 2019: 221). (1.Volkslied des Río de la Plata, das zum Klang der Gitarre gesungen und zu diesem Klang getanzt wird. 2. Musikalische Komposition mit lebhaftem Rhythmus und im 2x4-Takt markiert, bezogen auf Tango).

[146] „[Discépolo] erreichte seine referenziellsten und ehrgeizigsten Texte, die zu einem Rhythmus mit starken Akzenten und einer gewissen Atmosphäre einer zurückhaltenden Milonga komponiert wurden".

[147] „Es handelte sich nicht mehr um eine individuelle Geschichte, sondern um eine scharfe Diagnose der heutigen Welt, einer Welt, die im Wesentlichen der Vergangenheit und der Zukunft gleicht. [...] Das 20. Jahrhundert unterschied sich nicht wesentlich von den vorhergehenden, aber es enthüllte schamlos die dunklen Seiten der menschlichen Existenz".

In der **ersten** Strophe wird das zwanzigste Jahrhundert als dreiste (fig.) Plattform der Zurschaustellung des Verderbens dargestellt („despliegue de maldá insolente“). Der Zustand in dieser Welt wird als betrügerisch („el mundo fue y será una porquería / ya lo sé “) erfasst, und das sei schon immer so gewesen („¡En el quinientos seis y en el dos mil también! / […] siempre ha habido chorros / maquiavelos y estafaos / contentos y amargados /valores y dublé“). Dennoch ist zu erkennen, dass dieses Jahrhundert einen steigenden „Ausbund an frecher Bosheit“ („despliegue de maldá insolente“) ausweist, der das Leben in den selben (fig.) Morast („en un mismo lodo, todos manoseaos“) steckt.

In der **zweiten** Strophe pointiert der Autor eine Nivellierung widersprüchlicher Situationen des Seins (ser derecho/traidor; ignorante/sabio; chorro/estafador), in denen der Verlust ethischer Legitimierung („¡Todo es igual! / ¡Nada es mejor!“; „No hay aplazaos ni escalafón“) sowie der Zusammenbruch von Hierarchien („los inmorales / nos han igualao; ¡Lo mismo un burro / que un gran profesor!“) beleuchtet wird. Diese Lebenslage wird in der **dritten** Strophe mit dem Fenster eines Trödelladens verglichen („vidriera irrespetuosa / de los cambalaches“), das als respektloses Durcheinander erscheint. Es handelt sich um eine Vermischung von allem mit allem ohne Wertschätzung oder Berücksichtigung von Werten, die eine Abwertung des Urteilsvermögens und zu Anomie führt („¡Cualquiera es un señor! / ¡Cualquiera es un ladrón!“). Es werden – zum ersten Mal in einem Tangotext – Ideen aus den Titelseiten der Zeitungen extrahiert. Beispielsweise nimmt Discepolín bekannte Persönlichkeiten (Stavisky[148], Don Bosco[149], La Mignon[150], Don Chicho[151], Napoleón, Carnera[152], San Martín[153]), die in den Schlagzeilen aus verschiedenen Gründen erschienen sind. Er fügt sie zusammen in den Versen – so wie in einer „vidriera irrespetuosa“ – durch die kopulative Konjunktion „y“ (und). Hiermit stellt Discepolín die Anomie der Zeit dar und gleichzeitig metaphorisiert er ungewöhnliche Konfrontationen durch ikonische Quodlibets des Gesellschaftslebens („Don Bosco y La Mignon“ identifiziert als Heiligkeit/Schande; „Don Chicho y Napoleón“ demaskiert als Bosheit/Tugend usw.). Das Ende dieser Strophe („ves llorar la biblia junto a un calefón“) hat verschiedene Interpretationen und amüsante Anekdoten hervorgebracht, die einen eigenen Abschnitt wert sind. Die Auslegung Pujols (2017: 227) hebt die Gesetze eines Trödelmarkts hervor: „Los versos más sugerentes y originales, directamente extraídos de la lógica acumulativa de los cambalaches“[154]. Hinsichtlich weiterer Lesarten erinnerte sich Julián Centeya, dass Discepolín als Abbild der Vulgarisierung des Heiligen an das Schicksal der Bibel in der modernen Welt appellierte und hyperbolisch sagte: „Con una hoja de La Biblia envuelven la yerba en el almacén“[155] (ebd). Insofern kann die Überlegung, dass diese dünnen Bibelblätter der intimen Hygiene dienten, auch ein gültiges

[148] Finanzier und Betrüger, der am 1.8.1934 Selbstmord beging. Diese Nachricht wurde zur Staatssache. Für Details siehe „Affaire Stravisky“ von Véronique Laroche-Signorile (2019) in *Le Figaro*.
[149] Don Bosco (1815-1888), italienischer katholischer Priester, Gründer der Salesianer, wurde am Sonntag dem 1. April 1934 vom Papst Pius X zum Heiligen erklärt. Diese Notiz erschien in viele Zeitungen der Zeit.
[150] Eine Prostituierte, deren Name von der französischen Stimme „mignonne“ (Liebe oder Geliebte) abstammt.
[151] Spitzname des Sizilianers Juan Galiffi, bekannter Gangster, genannt „Al Capone de Rosario“ (Argentinien).
[152] Der italienische Boxer Primo Carnera (1906-1967) wurde im Juni 1933 zum Weltmeister gekürt.
[153] Südamerikanischer Unabhängigkeitskämpfer (1778-1850), Vater des Landes Argentinien genannt. Seine sterblichen Überreste wurden 1880 von Boulogne-sur-Mer (Frankreich) nach Buenos Aires (Argentinien) überführt und in der Kathedrale von Buenos Aires in einem Mausoleum beigesetzt.
[154] „die suggestivsten und originellsten Verse, direkt aus der kumulativen Logik des Austauschs extrahiert“.
[155] „Mit einem Bibelblatt wickeln sie den Matetee im Lagerhaus ein“.

Argument sein. Denn die protestantische Bibelgesellschaft verteilte damals Kopien an die Bevölkerung, und laut Pujol war das berühmte Bibelpapier gleichbedeutend mit Weichheit und Luxus. Da es in der poetischen Interpretation keine absolute Wahrheit gibt, würde ich argumentieren, dass der Dichter diese Objekte „el sable sin remache, la biblia y el calefón" völlig ungeordnet vermischt in einem Trödelladen herumliegen sah. Möglicherweise führte der nietenlosen Säbel neben der Bibel zur Konstruktion der Metapher („herida por un sable sin remache"). Discepolín, der große *orfebre* (Goldschmied) der Worte, die er akribisch recherchierte, und der ein aufmerksamer Beobachter war, hatte mit diesen Symbolen seine Vision einer chaotischen modernen Welt vermittelt, in der keine Moral herrschte, sondern Unordnung. Konsequenterweise visualisierte er diese amoralische Lage mit dem Ausdruck „ves llorar la biblia". Ich stimme jedoch Pujols Auffassung zu, dass Discepolíns Formulierungen aus einer Reihe von Details der Moderne stammen (vgl. ebd.), wie die Verwendung eines Boilers (= calefón) in den Badezimmern.

In der **vierten** Strophe wird der Protagonist dieses modernen chaotischen Lebens gewarnt, dass es in der Zukunft eine göttliche Justiz geben wird („allá en el horno nos vamo a encontrar"), die hier nicht gilt („a nadie importa / si naciste honrao / es lo mismo el que labura / que vive de los otros, / o está fuera de la ley"). Laut Pujol ist die Klarheit der Darbietung, die Schärfe des Blickes, das Erkenntnisvermögen sowie die schlichte Art der Erzählung Discepolíns bis heute für seine Zuhörerinnen und Zuhörer eine Quelle der Begeisterung.

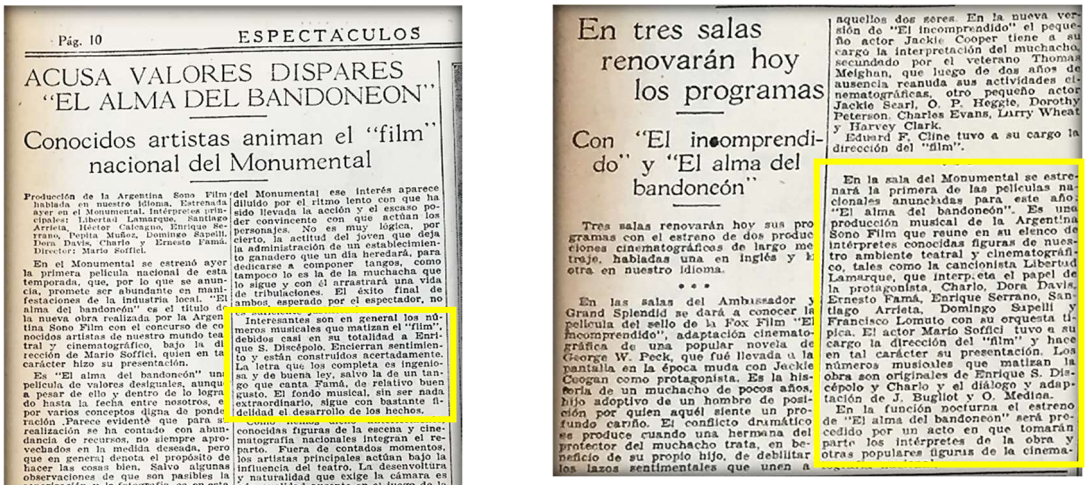
Darüber hinaus ist anzumerken, dass es zu diesem Tango drei relevante Aussagen gibt, die aufgrund ihrer Historizität hier nach Pujols Angaben beschrieben werden:

- Erstens: Etwas Ungewöhnliches in Tangotexten war es, in die Eventualitäten der zeitgenössischen Welt einzudringen und nach ihren moralischen Schwächen zu suchen. Vergleichbar ist der Tango „Matufias" (oder „El arte de vivir") von Ángel Villoldo (1903), der über die „calamidad" („Kalamität") der modernen Welt rezitiert. Der Unterschied zwischen den Autoren ist: während Villoldo gegen die moderne Mechanisierung wetterte, war Discepolín ein Verteidiger des technologischen Fortschritts (Kino, Radio usw.).

- Zweitens: Die internationale Finanzkrise und ihre Auswirkungen waren bereits in Tangos behandelt worden: „Al mundo le falta un tornillo" (Enrique Cadícamo/José M. Aguilar Porrás, 1933), „¿Dónde hay un mango?" (Ivo Peley/Francisco Canaro, 1933), „Pan" (Celedonio Flores/Eduardo Pereyra, 1932)**,** aber niemand war in ihrem Tadel originell, d.h. weder so präzise noch so passend in der Verwendung der berühmtesten Symbole der Gegenwart in der literarischen Montage.

- Drittens: Obwohl das Bild der „Cambalache" ein Erfolg dieses Tangos war, war es als Metapher für Chaos und die Überlagerung von Gegenständen nicht ganz neu. Denn die Polychromie der Jahrmärkte und Requisitentheater (*teatrillos de utilería*) von Raúl González Tunón unterschied sich kaum von den Tauschhäusern (*casas de trueque*).

(vgl. Pujol 2017: 228f.)



Pág. 10 ESPECTACULOS

ACUSA VALORES DISPARES "EL ALMA DEL BANDONEON"

Conocidos artistas animan el "film" nacional del Monumental

Producción de la Argentina Sono Film hablada en nuestro idioma. Estrenada ayer en el Monumental. Intérpretes principales: Libertad Lamarque, Santiago Arrieta, Héctor Calcagno, Enrique Serrano, Pepita Muñoz, Dominico Sapelli, Dora Davis, Charlo y Ernesto Famá. Director: Mario Soffici.

En el Monumental se estrenó ayer la primera película nacional de esta temporada, que, por lo que se anuncia, promete ser abundante en manifestaciones de la industria local. "El alma del bandoneón" es el título de la nueva obra realizada por la Argentina Sono Film con el concurso de conocidos artistas de nuestro mundo teatral y cinematográfico, bajo la dirección de Mario Soffici, quien en tal carácter hizo su presentación.

Es "El alma del bandoneón" una película de valores desiguales, aunque a pesar de ello y dentro de lo logrado hasta la fecha entre nosotros, e por varios conceptos digna de ponderación. Parece evidente que para su realización se ha contado con abundancia de recursos, no siempre aprovechados en la medida deseada, pero que en general denota el propósito de hacer las cosas bien. Salvo algunas observaciones de que son pasibles la sonorización y la fotografía, es en esta última donde se hallan los mejores aciertos. Los exteriores son generalmente bellos y sugestivos, algunos con tomas ingeniosas y de hermoso efecto, en contraste con los interiores, mucho menos cuidados y algunos malogrados, como por ejemplo la escena del teatro Colón, que pudo adquirir, dada la categoría del local, el valor de una nota brillante. Falta en ella vistosidad y colorido.

El argumento que sirve de base a la obra es de mérito corriente. El hijo que contrariando los deseos del padre abandona una holgada situación económica para seguir la ruta que le indica su vocación, ruta que le hará conocer el lado triste de la vida humana, con sus miserias y dolores, es un tema poco novedoso, pero siempre rico en interés dramático. En la novedad del Monumental ese interés aparece diluido por el ritmo lento con que ha sido llevada la acción y el escaso poder convincente con que actúan los personajes. No es muy lógica, por cierto, la actitud del joven que deja la administración de un establecimiento ganadero que un día heredará, para dedicarse a componer tangos, como tampoco lo es la de la muchacha que lo sigue y con él arrastrará una vida de tribulaciones. El éxito final de ambos, esperado por el espectador, no

Interesantes son en general los números musicales que matizan el "film", debidos casi en su totalidad a Enrique S. Discépolo. Encierran sentimientos y están construídos acertadamente. La letra que los completa es ingeniosa y de buena ley, salvo la de un tango que canta Famá, de relativo buen gusto. El fondo musical, sin ser nada extraordinario, sigue con bastante fidelidad el desarrollo de los hechos.

conocidas figuras de la escena y cinematografía nacionales integran el reparto. Fuera de contados momentos, los artistas principales actúan bajo la influencia del teatro. La desenvoltura y naturalidad que exige la cámara es aún cualidad ausente en el juego de la mayoría de nuestros actores cinematográficos, que o se tornan rígidos o caen en el vicio contrario, con la consiguiente desnaturalización del efecto. Abstracción hecha de lo dicho, se destacan por su labor Libertad Lamarque, que cuando canta lo hace con la eficacia que se le reconoce, y, por su orden, Héctor Calcagno, Santiago Arrieta y Enrique Serrano. Charlo, Dora Davis y Famá cantan algunos trozos poniendo de relieve las características que los distinguen.

En resumen, "El alma del bandoneón", que para ser la obra de debut de un director contiene aciertos indudables, se mantiene dentro de nuestra producción a un nivel corriente. Realizada para el gran público, ha faltado quizá para quienes la idearon un punto de mira de cierta elevación.

En tres salas renovarán hoy los programas

Con "El incomprendido" y "El alma del bandoneón"

Tres salas renovarán hoy sus programas con el estreno de dos producciones cinematográficas de largo metraje, habladas una en inglés y la otra en nuestro idioma.

* * *

En las salas del Ambassador y Grand Splendid se dará a conocer la película del sello de la Fox Film "El incomprendido", adaptación cinematográfica de una popular novela de George W. Peck, que fué llevada a la pantalla, en la época muda con Jackie Coogan como protagonista. Es la historia de un muchacho de pocos años, hijo adoptivo de un hombre de posición por quien aquél siente un profundo cariño. El conflicto dramático se produce cuando una hermana del protector del muchacho trata, en beneficio de su propio hijo, de debilitar los lazos sentimentales que unen a aquellos dos seres. En la nueva versión de "El incomprendido" el pequeño actor Jackie Cooper tiene a su cargo la interpretación del muchacho, secundado por el veterano Thomas Meighan, que luego de dos años de ausencia reanuda sus actividades cinematográficas, otro pequeño actor Jackie Searl, O. P. Heggie, Dorothy Peterson, Charles Evans, Larry Wheat y Harvey Clark.

Eduard F. Cline tuvo a su cargo la dirección del "film".

En la sala del Monumental se estrenará la primera de las películas nacionales anunciadas para este año: "El alma del bandoneón". Es una producción musical de la Argentina Sono Film que reune en su elenco de intérpretes conocidas figuras de nuestro ambiente teatral y cinematográfico, tales como la cancionista Libertad Lamarque, que interpreta el papel de la protagonista, Charlo, Dora Davis, Ernesto Famá, Enrique Serrano, Santiago Arrieta, Domingo Sapelli y Francisco Lomuto con su orquesta típica. El actor Mario Soffici tuvo a su cargo la dirección del "film" y hace en tal carácter su presentación. Los números musicales que matizan la obra son originales de Enrique S. Discépolo y Charlo y el diálogo y adaptación de J. Bugliot y O. Medina.

En la función nocturna el estreno de "El alma del bandoneon" será precedido por un acto en que tomarán parte los intérpretes de la obra y otras populares figuras de la cinema-

Abb. 4.8: Diario *La Nación*, Sección Espectáculos – a) S. 8 – miércoles 20 de febrero de 1935; b) S. 10 – jueves 21 de febrero de 1935 – (Quelle: Archivo de la Biblioteca Nacional)

a) Acusa valores dispares „El alma del bandoneón“

Interesantes son en general los números musicales que matizan el „film“, debidos casi a la totalidad a Enrique Santos Discépolo. Encierran sentimientos y están construídos acertadamente. La letra que los completa es ingeniosa y de buena ley, salvo la de un tango que canta Famá, de relativo buen gusto. El fondo musical, sin ser nada extraordinario, sigue con bastante fidelidad el desarrollo de los hechos.[156]

b) En tres salas renovarán hoy programas. En la sala del Monumental se estrenará la primera de las películas nacionales anunciadas para este año: „El alma de bandoneón“ […] Los números musicales que matizan la obra son originales de Enrique S. Discépolo […].[157]

Anhand der Zeitung *La Nación* (Februar 1934) wird die Premiere des Tangos „Cambalache“ innerhalb des Films *El alma del bandoneón* und die journalistische Kritik des Films samt der darin uraufgeführten Original-Tangos von Discepolín dokumentiert (Abb. 4.8). Wie in den Artikeln (4.8a) zu lesen ist, war die Kritik an den aufgeführten Tangos positiv, mit Ausnahme von „Cambalache“, der als „relativ geschmacklos“ bezeichnet wurde. Allerdings wurde der Tango ein Jahr später von Sofía Bozán in dem Theater Maipo gesungen, und langsam begann einen Aufwärtstrend beim Urteil des Publikums (vgl. Pujol 2017: 230). Doch der Durchbruch gelang erst durch die von Julio Sosa (genannt *el varón del tango*) mit dem Leopoldo Federico Orchestra (CBS-1961) aufgenommene Version.[158] Danach wurde „Cambalache“ von der Gesellschaft als „una suerte de segundo himno nacional argentino“[159] (ebd.) erprobt. Diesen

[156] „Zeigt unterschiedliche Werte ‚El alma del bandoneón‘ – […] Überhaupt interessant sind die musikalischen Nummern, die den ‚Film‘ charakterisieren, die fast ausschließlich Enrique Santos Discépolo zu verdanken sind. Sie enthalten Gefühle und sind richtig konstruiert. Die Texte, die sie vervollständigen, sind genial und von gutem Recht, außer dem eines Tangos, den Famá singt, von relativ gutem Geschmack. Die musikalische Untermalung folgt, ohne etwas Außergewöhnliches zu sein, genau der Entwicklung der Ereignisse“.

[157] „Die Programme werden heute in drei Sälen erneuert. Der erste der für dieses Jahr angekündigten nationalen Filme wird im Monumentalsaal uraufgeführt: „El alma del bandoneón“ […] Die musikalischen Nummern, die das Werk qualifizieren, sind Originale von Enrique S. Discépolo […]“.

[158] Siehe Link u. Sosa 1961.

[159] „eine Art zweiter argentinischer Hymne“. Aussage des Poeten Leónidas Lamborghini.

Erfolg bestätigen Musiker, Komponisten und Sänger in einem speziell zum Thema produzierten TV-Zyklus, wie im Folgenden beschrieben wird.

Die historische Entwicklung emblematischer Musikthemen in Argentinien (Folklore, Rock, Tango usw.) wurde von dem TV-Sender *Encuentro* von 2009 bis 2013 in dem Fernsehunterrichtszyklus „Cómo hice" (Teile I, II, III je 13 Episoden a 30 Min.) der Produktionsfirma „arias.del guercio" unter der Leitung von Emilio Del Guercio als „Primer archivo audiovisual de la canción popular argentina"[160] ausgelegt. Del Guercio (argentinischer Rockgitarrist und -bassist, Mitbegründer der Musikgruppe „Almendra"), „versammelt Lieder, die eine Epoche geprägt und sich in das Gedächtnis der Argentinier eingebrannt haben. Emilio Del Guercio konzentrierte sich auf den Entstehungsprozess der emblematischen Musikthemen und den historischen Moment, in dem sie ihre Wirkung entfalteten", wie es in der Einleitung heißt. Im Kapitel II-E7[161], dem „Cambalache de Enrique Santos Discépolo – Profesía en Tango" gewidmet, wurden u.a. Sergio Pujol, José Colángelo, Jorge Dimov, Atilio Stampone, Hernán Gaffet Leopoldo Federico, Horacio Salas, Ana Jaramillo, Ruso Verea und Enrique Luis Discépolo interviewt. Im Folgenden werden zentrale Aussagen aus den Interviews präsentiert, die jeweils durch kurze Erläuterungen begleitet werden, um die Bedeutung des Tangos zu unterstreichen. Diese Herangehensweise ermöglicht es, die soziale Dynamik zu identifizieren, die durch den Tangotext angestoßen wird:

> 1:26-2:08: Hay algunas canciones que conquistan nuestros corazones y ahí se quedan para siempre. Sean Folklore, Tango, Rock, Melódico. Todas ellas contienen las claves genéticas de nuestra cultura. Pero, de dónde vienen las canciones, cómo las hicieron sus creadores. Estamos en la búsqueda de ese momento mágico, cuando la canción nace, sale al mundo, entra en nuestras vidas y se convierte en cultura.[162] (Del Guercio)

Der Musiker Emilio Del Guercio beschreibt den Weg einiger Lieder von ihrer ursprünglichen Entstehung bis zu ihrem dauerhaften Platz im kulturellen Erbe des Landes. Dieser Weg ist vergleichbar mit dem Aufbau eines Musikstücks, das – wie ein komplexes Werk der klassischen Konzertmusik oder der Filmmusik – aus verschiedenen Teilen (der Phrase, dem Thema, dem Motiv) besteht. Der Tango „Cambalache" gehört zu der Kategorie von Liedern, die in ihrer Entwicklung einen solchen „momento mágico" durchlaufen haben, in das gesellschaftliche Leben eingedrungen sind und die „claves genéticas" der argentinischen Kultur in sich tragen.

> 8:05-9:06: Discépolo toma esos elementos de las portadas de los diarios cosa que ningún tanguero hacía, los combina, los yuxtapone […] y el hace de la letra un verdadero cambalache. Lo más notable es que el protagonista es el siglo XX, en el año 1934, faltaban la guerra civil española, la guerra chino-japonesa, la segunda guerra mundial con su corolario de Hiroshima y Nagasaki. El habla de manera retrospectiva, haciendo un balance del siglo cuando éste recién había transcurrido su primer tercio. Es un tango que está absolutamente despoblado de las figuras típicas del tango. No hay milonguitas, no hay

[160] „Erstes audiovisuelles Archiv des beliebten argentinischen Liedes".
[161] Siehe Link u. Del Guercio 2013a.
[162] „Es gibt Lieder, die unser Herz erobern und dort für immer bleiben. Sei es Folklore, Tango, Rock oder Melodie. Sie alle enthalten die genetischen Schlüssel unserer Kultur. Aber woher kommen diese Lieder, wie haben ihre Schöpfer sie gemacht? Wir sind auf der Suche nach dem magischen Moment, in dem das Lied geboren wird, in die Welt hinausgeht, in unser Leben eintritt und zur Kultur wird".

> malevos, no hay barrios de Buenos Aires mencionados. Muy extraño que este tango que es ‚el tango de los tangos', sea un tango tan poco porteño.[163] (Pujol)

Sergio Pujol beschreibt die Besonderheiten dieses Tangos, der trotz seiner Abweichung vom Kanon und den Tangoprototypen der Zeit gesellschaftliche Anerkennung fand und somit eine gewisse Originalität aufwies. Discepolín wagte den mutigen Bruch mit etablierten Normen. Seine innovativen Ansätze und seine künstlerische Freiheit führten zum „tango de todos los tangos", der sich von den traditionellen Mustern löste und so „un tango tan poco porteño" entstand. Und obwohl er von vielen als provokativ angesehen wurde, fand Discepolíns Werk Anklang. Vielleicht lag es daran, dass sich die Gesellschaft nach neuen Impulsen und künstlerischer Vielfalt sehnte und die kulturelle Bedeutung und den künstlerischen Wert dieses abweichenden Tangos zu erkennen begann. In diesem Kontext fand „Cambalache" seinen festen Platz als Stimme des Wandels und Ausdruck der Zeit.

> 11:19-11:31: Creo que la importancia de Cambalache es que va a ser actual hoy, mañana y siempre. La letra dice "el mundo fue y será una porquería en el quinientos seis y en el dos mil también, en el tres mil y en el cinco mil también.[164] (Colángelo)

Der Tangopianist und Komponist José Colángelo hat sich zur bemerkenswerten Zeitlosigkeit des Tangos „Cambalache" geäußert. Im Interview betont er, dass die tiefgründigen Themen dieses Klassikers nach wie vor relevant sind. Obwohl „Cambalache" vor Jahrzehnten geschrieben wurde, spiegeln seine Botschaften immer noch menschliche Erfahrungen wider – von sozialen Ungerechtigkeiten bis hin zu persönlichen Konflikten. Daher sind diese Inhalte immer aktuell und übertragbar („hoy, mañana y siempre"). Denn Erll zufolge wird Dichtkunst „in der Erinnerungskultur durchaus unter ganz pragmatischen Gesichtspunkten und oft genug mit einem referentialisierenden und vereindeutigenden Blick auf (vergangene) Wirklichkeiten produziert und rezipiert" (Erll 2017: 181). Für Colángelo verkörpert „Cambalache" nicht nur ein Lied, sondern ein lebendiges, scharfsinniges Zeugnis des Weltgeschehens. Die Annahme, dass es auf diese Weise zu einer nachhaltigen Integration in die argentinische Kultur gekommen ist, erscheint in diesem Kontext einleuchtend.

> 11:32-11:54: Y se transformó en un himno, dicho por todos. […] uno se pregunta cómo puede ser que una letra de tres minutos, con tan poco diga tanto, y muestra parte de la

[163] „Discépolo nimmt diese Elemente von den Titelseiten der Zeitungen, was kein Komponist tat, er kombiniert sie, stellt sie nebeneinander […] und macht vom Text einen echten Cambalache. Das Bemerkenswerteste ist, dass der Protagonist des 20. Jahrhunderts, im Jahr 1934, der spanische Bürgerkrieg, der chinesisch-japanische Krieg, der zweite Weltkrieg mit seinen Folgen von Hiroshima und Nagasaki fehlten. Er spricht rückblickend, zieht Bilanz über das Jahrhundert, als es gerade sein erstes Drittel überschritten hatte. Es ist ein Tango, der absolut frei von den typischen Tangofiguren ist. Es gibt keine *milonguitas*, es gibt keine *malevos*, es werden keine Stadtteile von Buenos Aires erwähnt. Sehr seltsam, dass ausgerechnet dieser Tango, der ‚der Tango aller Tangos' ist, so wenig *porteño* ist".

[164] „Ich denke, die Bedeutung von ‚Cambalache' liegt darin, dass es heute, morgen und immer aktuell sein wird. Der Text sagt: ‚Die Welt war im Jahr fünfhundertsechs und wird auch im Jahr zweitausend, dreitausend und auch fünftausend ein Chaos sein".

> historia argentina que atraviesa el tiempo de todos los tiempos. Se vuelve universal. Es quizás el tango que lo conocen todas las generaciones.[165] (Dimov)

Jorge Dimov, ein Psychoanalytiker, betrachtet das Tangolied „Cambalache" als ein mächtiges Medium, das die kollektiven Erfahrungen einer Gesellschaft musikalisch durchdringt. Im Rahmen der Rezeptionsästhetik zeigt sich, dass „Cambalache" nicht nur als Ausdruck kollektiver Erfahrungen dient, sondern auch die aktive Rolle der Rezipienten betont, die durch persönliche und gesellschaftliche Resonanzen das Lied in vielfältiger Weise interpretieren und seine Bedeutung erweitern. Dies bestätigt Nünnings Feststellung, dass „[d]as Ästhetische […] durch den prozessualen Charakter eines interaktiven Verstehensvorgangs gekennzeichnet [ist], dessen jeweilige geschichtliche Verwurzelung unausweichlich ist" (Nünning 2013: 549)[166]. Denn das Lied stellt die historischen Erfahrungen einer Gemeinschaft übergreifend dar („atraviesa el tiempo de todos los tiempos"), so dass sie für zukünftige Generationen sichtbar und greifbar werden. Die Melodie und der Text von „Cambalache" dienen als kulturelles Gedächtnis („lo conocen todas las generaciones"), das die Vergangenheit bewahrt und gleichzeitig den Weg in die Zukunft weist. Bezüglich der hier angesprochenen Thematik der „Gegenstände und Medien des kulturellen Gedächtnisses" wäre laut Erll „zu unterscheiden zwischen der ursprünglich intendierten Botschaft eines Gedächtnismediums und dessen tatsächlicher Aneignung durch historische Erinnerungskulturen. [Denn] [d]er Erinnerungswert kultureller Objektivationen ist […] historisch, aber auch sozial und kulturell veränderlich" (Erll 2017: 33).

> 12:11-12:21: Es la obra de mayor trascendencia de Discépolo. […] es el hombre que entendió que lo que pasa y cuenta él, […] es la enfermedad del ser humano.[167] (Stampone)[168]

Atilio Stampone, ein renommierter Musiker und Präsident der SADAIC, erkennt, dass die Bedeutung von Discepolíns Werk nicht nur durch seine künstlerische Schaffenskraft, sondern auch durch sein tiefgründiges philosophisches Denken geprägt ist (siehe 4.3). Diese Erkenntnis betont die ethische Dimension der Kunst in Verbindung mit der Philosophie und unterstreicht die zeitlose Bedeutung von Discepolíns Werk. Der Dichter entwickelte eine einzigartige künstlerische Vision, die er in seinen Gedanken und Ideen über das Leben und die menschliche Existenz manifestierte („el hombre que entendió lo que pasa"). In diesem Kontext entsteht auch eine Verschmelzung von Musik und Philosophie, wobei er mediale Grenzen in produktiver Weise überschreitet.

---

[165] „Und es wurde zu einer Hymne, die von allen gekannt wurde. [...] Man fragt sich, wie es sein kann, dass ein nur dreiminütiger Text so viel aussagt und einen Teil der argentinischen Geschichte zeigt, der alle Zeiten durchquert. Er wird universell. Es ist vielleicht der Tango, den alle Generationen kennen".

[166] Das Konzept Gadamer 1960 bzgl. des Horizonts eines Textes, der im Verlauf der Lektüre mit dem des Lesers in einen Dialog-Prozess tritt, liegt hier zugrunde.

[167] „Es ist das wichtigste Werk von Discépolo. […] er ist der Mann, der verstanden hat, dass das, was passiert, und was er erzählt […], die Krankheit des Menschen ist".

[168] Atilio Stampone (1926-2022) hat eine beeindruckende Karriere hinter sich. Er arbeitete mit berühmten Tangomusikern zusammen und experimentierte mit dem avantgardistischen Tango. Seine Kompositionen spiegeln seine Musikalität und sein tiefes Verständnis der menschlichen Seele wider, indem sie traditionelle und moderne Elemente miteinander verbinden.

> 12:22-12:51: el tema esencialmente llega a la médula de los grandes problemas argentinos. Y quizás […] los grandes problemas de la sociedad occidental […] que son los mismos que hace 100 o 150 años. Esto quiere decir que no es que no tenemos claro cuáles son los problemas, sino que no hemos querido solucionarlos.[169] (Gaffet)

> 12:53-13:27: con justa razón se dice que se escribió hace tantos años atrás, pero tiene siempre la actualidad del momento. Porque la letra parece que hubiera sabido que todo lo que pasa, pasó y se contó y se adelantó en toda esa historia que dice el tango. También he tenido la fortuna de grabarlo acompañando a un cantor […como] Julio Sosa.[170] (L. Federico)

> 14:58-15:14: Cambalache para mí es el no futuro, […] treinta, cuarenta años antes el punk rock. […] es esencialmente alguien que vio mucho más allá como nosotros miserablemente íbamos a transformar nuestra vida.[171] (Ruso Verea)

Hernán Gaffet (Regisseur), Leopoldo Federico (Musiker) und R. Verea (Kolumnist) teilen Discepolíns Skepsis, ob die Gesellschaft jemals ihr Leben verbessern wird. Diese Skepsis gründet sich auf die Tatsache, dass sich die sozialen Probleme seitdem nicht wesentlich verändert haben. So sei es unklar, ob der Mensch jemals in der Lage sein wird, nachhaltigen Fortschritt zu erzielen.

> 14:43-14:56: lo que todos interpretamos de Cambalache es una década infame, la ausencia de valores, la anomia […] y lo que me inspira […] es que lo que tenemos que formar es en valores.[172] (Jaramillo)

Ana Jaramillo, Soziologin und Rektorin der Universität Lanús, betont als Botschaft des Tangos die Bildung von Werten in der Gesellschaft. Diese Werte sind – damals wie heute – wichtig, aber leider oft nicht vorhanden. Der Tango als kulturelles Erbe verweist auf die Relevanz der Förderung ethischer Prinzipien wie Solidarität, Respekt und Empathie. In einer von zahlreichen Herausforderungen geprägten Welt können diese Werte einen positiven Einfluss auf das individuelle und kollektive Leben ausüben. Mit Erll gesprochen ist in diesem Zusammenhang die Frage zu stellen, welche Merkmale literarischer Texte dazu geeignet sind, „im Sinne eines Wirkungspotenzials zur Rezeption als Gedächtnismedien" (Erll 2017: 191) anzuregen.

> 15:52-16:46: es sin duda el tango más representativo de [su] obra […], pero en esta reflexión quisiera hacer notar algo que es para mí muy importante. Yo siento que el origen o la prefiguración de „Cambalache" se da en el tango „Qué vachaché" […] ya tiene un par de presencias poéticas que se van a completar […], porque cuando […]

---

[169] „Das Thema trifft im Wesentlichen auf den Kern der großen argentinischen Probleme. Und vielleicht […] die großen Probleme der westlichen Gesellschaft […], die dieselben sind wie vor 100 oder 150 Jahren. Das bedeutet nicht, dass uns die Probleme nicht klar sind, sondern dass wir sie nicht lösen wollten".

[170] „Es wird zu Recht gesagt, dass es vor so vielen Jahren geschrieben wurde, aber immer noch aktuell ist. Denn die Texte scheinen gewusst zu haben, dass alles, was passiert, passiert ist und erzählt wurde und in all dieser Geschichte, die der Tango erzählt, weiter ging. Ich hatte auch das Glück, es in Begleitung eines Sängers […] [wie] Julio Sosa aufzunehmen".

[171] „Cambalache ist für mich die Nicht-Zukunft, […] dreißig, vierzig Jahre vor Punk Rock [...] ist im Grunde jemand, der weit darüber hinaussah, wie wir unser Leben kläglich verändern würden".

[172] „Was wir alle aus Cambalache interpretieren, ist ein berüchtigtes Jahrzehnt, das Fehlen von Werten, die Anomie [...] und was mich inspiriert [...] ist, dass das, was wir formen müssen, in Werten liegt".

> dice „a la honradez la dan por moneditas“ es tan brutal la aseveración como „cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón“.[173] (E. Luis Discépolo)

Enrique Luis Discépolo vergleicht in diesem Text die poetische Interpretation zweier emblematischer Tangos seines Vaters Enrique Santos Discépolo: „Qué vachaché“ und „Cambalache“. Es geht um die Unterschiede in der Interpretation der beiden Tangos, die nicht nur musikalische Meisterwerke sind, sondern auch tiefe Botschaften in sich tragen:

- „Qué vachaché“ spiegelt die menschliche Natur und die Unbeständigkeit des Lebens wider. Es erinnert uns daran, dass wir uns oft in einem ständigen Kreislauf von Hoffnung und Enttäuschung befinden. Die Botschaft ist subtil, aber sie mahnt uns, die Vergänglichkeit zu akzeptieren und das Beste aus dem Augenblick zu machen.
- „Cambalache“ ist ein starkes soziales Manifest. Es prangert die moralische Verwirrung und den Werteverfall in der Gesellschaft an. Die Zeilen „Die Welt ist ein Basar, in dem jeder seinen Platz hat“ verdeutlichen, wie die Menschheit ihre ethischen Prinzipien oft zugunsten von Profit und Egoismus aufgibt. Enrique Santos Discépolo wollte mit diesem Tango das Bewusstsein für moralische Werte schärfen und zum Nachdenken anregen.

In der heutigen Zeit, in der wir vor ähnlichen Herausforderungen stehen („cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón“), können uns diese Tangotexte immer noch inspirieren, über unsere Werte und unser Handeln nachzudenken („a la honradez la dan por moneditas“). D.h. hier entfaltet sich ein „reflexives Wirkungspotential […, das] damit zur (kritischen) Beobachtung ebendieser Prozesse [des Lebens] anregt“ (Erll 2017: 212).

> 17:10-18:55: el concepto de Cambalache es habitual en la literatura argentina, en la poesía argentina, pero la crítica que significa el „Cambalache“ tal como la conocemos ahora y la aceptado el mundo a través de Discépolo aparece en [él] en 1926 con „Qué vachaché“ […] cuestiona la sociedad. […Desde cuando le puso un trapo negro al globo terráqueo], ese dolor y el luto lo tenía muy adentro y lo supo trasladar como tantos genios de la literatura, del arte o de la música a otro plano.[174] (Salas)

> 21:19-23:30: él venía afilando hacia ese lado, quizás porque pegó en el momento justo, 1935 esa tristeza también estaba en la Argentina, plena década infame […] el fraude se había enseñoreado de la Argentina y además, como para completarlo, el mismo mes del asesinato en el Senado de la Nación muere Carlos Gardel. Entonces los argentinos están diciendo: ¿qué pasa con todo esto? y él, [Discépolo], la pega sin mencionar a la Argentina, curiosamente es el dato más importante, no la menciona. […] Los artistas y poetas

[173] „Es ist zweifellos der repräsentativste Tango [seines] Schaffens [...], aber in dieser Reflexion möchte ich auf etwas hinweisen, das mir sehr wichtig ist. Ich habe das Gefühl, dass der Ursprung oder die Präfiguration von ‚Cambalache‘ in dem Tango ‚Qué vachaché‘ zu finden ist [...] er hat bereits einige poetische Prämissen, die vervollständigt werden [...] denn wenn [...] es heißt ‚die Ehrlichkeit wird für ein paar Cents gegeben‘, dann ist die Aussage so hart wie [...] ‚jeder ist ein Lord, jeder ist ein Dieb‘“.

[174] „Das Konzept von ‚cambalache‘ ist in der argentinischen Literatur und Poesie geläufig, aber die heutige Bedeutung des Begriffs, die von der Welt im Sinne Discépolos verstanden wird, entwickelte er 1926 mit ‚Qué vachaché‘ [...], in dem er die Gesellschaft in Frage stellte. [...] Seit er [als Kind] ein schwarzes Tuch über den Globus gelegt hatte, trug er diesen Schmerz und diese Trauer tief in sich, und er wusste, wie so viele Genies der Literatur, der Kunst oder der Musik verstand er es, sie auf eine andere Ebene zu übertragen“.

> del tango tienen mayor raigambre que muchos premiados […] Lo que más le tocó a la gente que es „siglo veinte, cambalache, problemático y febril".[175] (Salas)[176]

Horacio Salas, Dichter und Historiker, betont die Bedeutung der Gesellschaftskritik in der Literatur und verweist auf die historischen Fakten, die Discepolín nutzte, um seine Botschaft der Tugend in die Herzen der Leser und Zuhörer zu bringen. Zusätzlich verwendet er die Medien, um Wertesysteme zu vermitteln und bekräftigt Erlls angeführte Prämisse: „Medien sind keine neutralen Träger oder Behältnisse von Gedächtniszeichen. An mediengestützten Erinnerungs- und Deutungsakten bewahrt sich stets auch die ‚Spur' des Gedächtnismediums" (Erll 2017: 137, Hervorhebung i. O.).

(Quelle: Canal *Encuentro* „Cómo hice", s. Link u. Del Guercio 2013b)

Alle diese Interpretationen fördern eine dreifache Perspektive der intermedialen Lektüre. Einerseits beleuchten sie durch den Rückgriff auf das kulturelle Gedächtnis Interaktionsprozesse, die in der argentinischen Populärkultur und -geschichte einen gewissen Widerhall finden. Andererseits wird die von Discepolíns Versen zirkulierende soziale Energie als transformatorisch betrachtet, die sich in den Vermittlungsinstanzen damals wie heute – „noch lange nach dem Tod des Autors" (vgl. Greenblatt 1990: 11) – entfaltet. Schließlich betonen sie die Rolle der Universalität der Vorahnungen, die diesem Tango zugeschrieben werden, und unterstreichen die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Bezug auf die Lebenseinstellung. Diesbezüglich können sie als Orte definiert werden, an denen „sich Erinnerungskultur und das Symbolsystem Literatur [berühren]" (Erll 2017: 167) und im Rahmen eines Rezeptionsprozesses interpretiert werden. Zur Vervollständigung dieser o.g. Fernsehserie wurden Tonaufnahmen von Joan Manuel Serrat, Litto Vitale und Juan Carlos Baglietto, Pasión Vega, Andrés Linetzky und Ariel Ardit vorgestellt, die die wachsende Aktualität und Bedeutung des „Cambalache" dokumentieren. Auf diese Weise wird das in der Populärkultur praktiziert, worauf Erll (2017: 181) hinweist: „Literatur wird in der Erinnerungskultur durchaus unter ganz pragmatischen Gesichtspunkten und oft genug mit einem referentialisierenden und vereindeutigenden Blick auf (vergangene) Wirklichkeiten produziert und rezipiert".

Discepolíns Arbeit war dezidiert intermedial ausgerichtet und entsprach den Anforderungen der damaligen Unterhaltungsindustrie. Obwohl er als geselliger und fröhlicher Mensch bekannt war, wurde er in der öffentlichen Meinung oft als verbittert und vom Leben enttäuscht dargestellt (vgl. Pujol 2017: 222). Gleichzeitig war auch seine Rebellion gegen die

[175] „[Discépolo] hatte auf diese Seite zugespitzt, vielleicht weil er den richtigen Moment getroffen hatte. 1935, als diese Traurigkeit auch in Argentinien herrschte, in der Mitte des berüchtigten Jahrzehnts […], in dem der Betrug Argentinien erfasst hatte; und wie, um es zu vervollständigen, starb im selben Monat im Senat der Nation Carlos Gardel durch ein Attentat. Die Argentinier fragen sich also: Was hat das alles zu bedeuten? Und er [Discépolo] trifft es, ohne Argentinien zu erwähnen; seltsamerweise ist es die wichtigste Tatsache, dass er es nicht erwähnt. [...] Die Künstler und Dichter des Tangos sind tiefer verwurzelt als viele Preisträger. [...] Was die Menschen am meisten berührte, war das ‚zwanzigste Jahrhundert, *Cambalache*, problematisch und fieberhaft'".

[176] Salas umfassendes Werk „Der Tango" (2002) über die Sozialgeschichte des Tangos wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt. Er verbindet den Tanz mit der Geschichte seines Landes und vermittelt so einen Eindruck von den damaligen Verhältnissen in Argentinien. Darüber hinaus beleuchtet er die vielfältigen Einflüsse, die dem Tango seine charakteristischen Merkmale verliehen haben, u.a. aus Italien, Frankreich und Deutschland.

Vorwände des Bürgertums, der Ethik und Ästhetik des Simulakrums, die sogenannte *impostura* (Betrug), bekannt (ebd.: 220). Die Erfassung von Discepolín-Images in der „imaginario sozial" wird durch folgenden kurzen Dialog veranschaulicht. Es handelt sich um die Inszenierung einer Interaktion zwischen einem Sänger und einem Kellner in einem Videoclip, in dem Julio Sosa am Ende den Tango „Cambalache" vorträgt. Diese transmediale Inszenierung wurde bewusst von mir gewählt, um ein Rezeptionsmerkmal dieses Tangos zu visualisieren, das einerseits vom Publikum angesichts „su letra referencial y ambiciosa, montada a un ritmo de acentuaciones fuertes y cierto aire de milonga contenida" (ebd.: 226) bejubelt wird und andererseits eine gesellschaftliche Wahrnehmung des Discepolín-Denkens aufzeigt:

Mozo:	Qué le va hacer Julio, la vida es así. Pero, no somos nosotros quienes la vamos a cambiar.
Julio:	Si viejo, pero pasa cada cosa que uno se siente arrepentido de haber nacido.
Mozo:	¿Por qué lo dice Julio?
Julio:	Lo digo porque mire actualmente, uno no sabe quién es quién, todo es grupo, todo papel pintado, viejo.
Mozo:	Tiene razón, pero no hay que hacerse mala sangre. ¿Quiere que le prepare un trago para calmar los nervios?
Julio:	Si, mire, prepáreme un „Discepolín bien amargo"…
Mozo:	¿Cambalache?

(Quelle: Julio Sosa und Cambalache, Videoclip. 0:08-3:25, s. Link u. Sosa o. J.)[177]

Der Videoclip präsentiert nicht nur eine Anekdote über einen Dialog in einer Bar, die als ironischer Metakommentar zu „Cambalache" verstanden werden kann, sondern demonstriert auch Discepolíns Fähigkeit, mittels seiner Texte spezifische sprachliche, auditive und visuelle Spuren beim Publikum zu hinterlassen, die kollektive physische und mentale Empfindungen im Rezeptionsprozess auslösen können. Im Dialog manifestiert sich dies in Form von Unruhe, Schmerz und Angst, die sich aus Sosas Gesichtsausdruck ergeben und als hoffnungslos und traurig interpretiert werden könnten, mit dem Effekt, dass beim Rezipienten Mitgefühl hervorgerufen wird. Die Schlüsselstelle des Dialogs, „prepáreme un Discepolín bien amargo", kann als Indikator für Discepolíns Talent angesehen werden, dem Zuhörer ein bitteres (fig.) Dilemmata vorzuführen („uno no sabe quién es quién, todo es grupo, todo papel pintado"). Dieses moralische Chaos der Enttäuschung ruft demnach Wut und Verzweiflung hervor, wie es der Tangotext lakonisch beschreibt.

[177] Kellner: „Was wird Julio tun, das Leben ist so. Wenn nicht wir, wer wird es ändern?"; Julio: „Ja, alt, aber jedes einzelne Ding passiert, dass man bereut, geboren worden zu sein; Kellner: Warum sagen sie das Julio?"; Julio: „Ich sage es, weil man im Moment nicht weiß, wer wer ist, alles ist eine Täuschung, alles Scheinbild, *viejo*"; Kellner: „Sie haben recht, aber Sie müssen sich nicht ärgern. Soll ich einen Drink vorbereiten, um ihre Nerven zu beruhigen?"; Julio: „Ja, bereiten Sie mir einen ‚sehr bitteren Discepolín' vor ..."; Kellner: „Cambalache?".

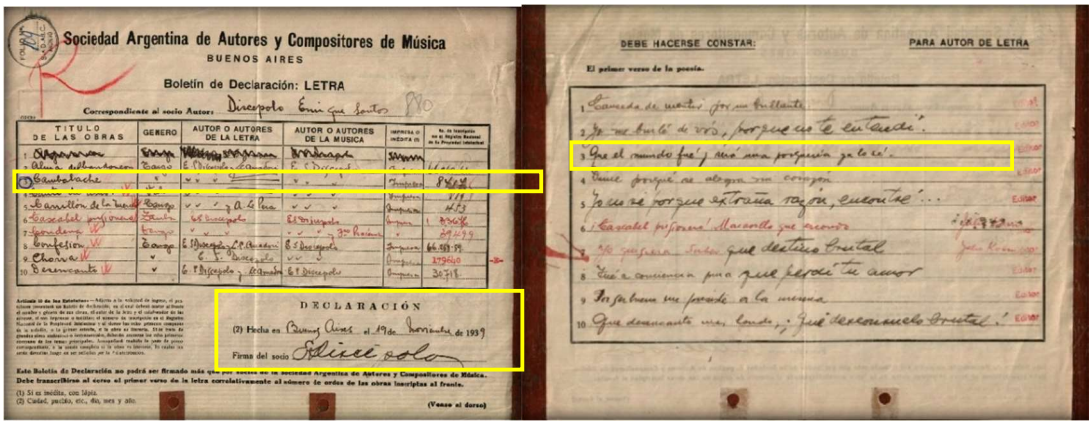


Abb. 4.9: Auszug aus dem Original SADAIC-Register von „Cambalache", Nr. 8.417 am 1939-11-19 mit Unterschrift von Discepolín (unten rechts) und der erste Vers der Poesie (2. Blatt)

Auf dieser Seite des SADAIC-Protokolls werden Tangos aus der Periode aufgelistet, die ich aus Platzgründen nicht im Detail analysieren kann: „Alma de bandoneón" (1935) – Reg. Nr. 66260-61; „Carrillón de la Merced" (1931) – Reg. Nr. 453; „Condena" (1937) – Reg. Nr. 39499; „Confesión" (1930) – Reg. Nr. 66258-59; „Desencanto" (1937) – Reg. Nr. 30718.

4.4.2 Die „grotesco"-Linie: „*percibo, como si fuera mío, el sufrimiento ajeno*"

Der literarische Kontext der *poesía callejera* (Straßenlyrik) entwickelte sich vor allem ab 1928 und war noch weit vom Kanon entfernt (vgl. Galasso 1973: 58). Denn die Lyrik dieser Zeit spiegelte die gesellschaftlichen Spannungen und die politischen Bewegungen wider. Sie trug auch dazu bei, die Stimmen der unteren sozialen Schichten zu Gehör zu bringen, in dem sie als Kampfarena fungierte.[178] Während der direkte Einfluss der literarischen Strömungen auf Tangoautoren nicht umfassend dokumentiert ist, gibt es Parallelen in den Themen und Ansätzen, die möglicherweise auf die gemeinsamen sozialen und kulturellen Anliegen in Argentinien zurückzuführen sind. Hier einige Beispiele, die dies im groteskem Stil „*el sufrimiento ajeno*" illustrieren: Carlos de la Púa veröffentlicht „La crencha engrasada", Dante Linyera „Semos hermanos", Enrique González Tunón „La rueda del molino mal pintado" und Héctor Roberto Chavero – Künstlername Atahualpa Yupanqui – steht mit „Caminito del Indio" zum ersten Mal auf der Bühne. Im Tango-Bereich präsentieren u.a. Enrique Cadícamo/ Gerardo Matos Rodríguez mit der Stimme von Carlos Gardel „Ché papusa, oí" (1927); Discepolín ist es nach tagelanger akribischer Arbeit gelungen, einen neuen Tango zu komponieren, nämlich „Esta noche me emborracho". Seine Erfahrung mit diesem Schreibprozess erzählt er wie folgt: „[H]abía compuesto ‚Esta noche me emborracho' procurando alejarme del tema remanido de la mujer que huye y del hombre que la llora. Debió haber sido grande mi

[178] Im Sinne von Storey 2017. Beispiel dafür sind die lyrischen Strömungen, die sich in den 1920er Jahren formierten und seine ästhetischen Auseinandersetzungen zur Schau stellten. Die Grupo Boedo, benannt nach dem Arbeiterviertel *Boedo*, fokussierte sich auf soziale und politische Inhalte, während die Grupo Florida, deren Name auf die damals noch aristokratische Straße *Florida* verweist, einen höheren Wert auf ästhetische Qualität und literarische Innovation legte. Zu den Mitgliedern der ersten Gruppe zählten u.a. Roberto Arlt, während die zweite Gruppe u.a. Jorge L. Borges umfasste. (vgl. Conde 2013: 14).

atrevimiento, ya que nadie me lo interpretaba“[179] (Galasso 1973: 62). Nach einigen erfolglosen Versuchen bei Theaterdirektoren in Buenos Aires fand der Autor jemanden, der ihm – widerwillig – zuhörte. Als Discepolín einige Takte spielte, hörte er den ironischen Kommentar: „Was ist das, ein Tango oder ein Beethoven-Präludium?“. Discepolín spielte und sang unbeirrt weiter. Was dann geschah, beschrieb Juan Del Monte am 29. Mai 1963 für *El Mundo* anekdotisch so:

> De pronto, al levantar la vista, vio aquello que nunca más olvidaría en su vida. Una bataclana[180], cuyo nombre no pudo saber jamás, se había apartado y aislado de sus compañeras para seguir el ritmo y la letra del tango. A la muchacha, vestida sumariamente, le corrían las lágrimas por el rostro pintado, la emoción la había apresado y la estrujaba a influjo del hondo drama de un amor que al cabo de diez años no era más que la imagen injuriosa de la crueldad con que el tiempo trata a las criaturas.[181]
>
> (Del Monte, *EL Mundo*, 29.05.1963, zit. n. Galasso 1973: 62)

Es gibt zwei Ebenen, auf denen wir uns dieser Anekdote nähern können. Eine im Kontext des Theaters, in dem die Wirkung einer bestimmten Energie zu beobachten ist, die bei der *bataclana* „visuelle[] Spuren […] physische[r] und mentale[r] Empfindungen“ – im Sinne Greenblatts 1990: 12 – in Form von Tränen, Herzklopfen und Schmerz hervorruft. Die mediale Interaktion zwischen Musik/Text sowie zwischen Autor/Zuhörer erzeugt auf dieser Theaterbühne einen magischen Moment der Besinnung. Dieser sinnliche Reiz beeindruckte Discepolín. Er hielt für sich solche besonderen spannenden Augenblicke fest, die seine Inspiration beflügelten, wie er in *La Nación* im Januar 1931 erklärte:

> Yo veo el dolor en todos los que tengo delante, me posesiono de su situación, comprendo cuáles son sus problemas y enseguida me pongo en su lugar y siento como sienten ellos mismos, percibo, como si fuera mío, el sufrimiento ajeno. Puesto en la situación de ellos, el tango sale como si les doliera a ellos mismos…[182] (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 27)

Discepolín hatte Recht. Die Premiere war ein Erfolg.

Die zweite Ebene, auf der man sich dieser Anekdote nähern kann, ist ihr Inhalt. Der Tango wurde mit Begeisterung aufgenommen, da er an die Realität anknüpfte und viele sich grundlegend mit ihm identifizieren konnten. Galasso schreibt: „La gente se entusiasma con en ese tango cuya anécdota recogida en la calle está llena de veracidad, con esa letra que rompe con

---

[179] „Ich hatte ‚Esta noche me emborracho‘ komponiert, um von dem alten Thema der Frau, die davonläuft, und dem Mann, der um sie weint, wegzukommen. Mein Wagemut muss groß gewesen sein, denn niemand wollte ihn interpretieren“.

[180] *Bataclana* – Corista o bailarina de baja categoría cuyo mayor mérito consiste en la exhibición de su cuerpo (El *Ba-Ta-Clan*, nombre de un teatro frívolo parisino) (Conde 2019: 60). Sängerin bzw. Vergnügungstänzerin.

[181] „Plötzlich, als er aufsah, sah er, was er in seinem Leben nie wieder vergessen würde. Eine *Bataclana*, deren Namen er nie erfahren würde, hatte sich von ihrem Begleiter entfernt und isoliert, um dem Rhythmus und dem Text des Tangos zu folgen. Dem Mädchen, schlicht gekleidet, liefen Tränen über ihr geschminktes Gesicht, Emotionen hatten sie ergriffen und unter dem Einfluss des tiefen Dramas einer Liebe erdrückt, die nach zehn Jahren nichts weiter als das beleidigende Abbild der Grausamkeit war, mit der die Zeit die Geschöpfe behandelt“.

[182] „Ich sehe den Schmerz in jedem vor mir, ich nehme ihre Situation in Besitz, ich verstehe, was ihre Probleme sind und [...] ich versetze mich in ihre Lage und fühle, was sie fühlen, ich fühle das Leiden der anderen, als wäre es mein eigenes. In dieser Situation entsteht der Tango, als würde er selbst leiden…“.

los temas remanidos y alcanza un contenido hondo y palpitante“ [183] (Galasso 1973: 63). Ergänzend zitiert Galasso aus E.S.D., *La Nación*, enero 1931: „Lo cantaban todos, los canillitas lo silbaban… Era una fiesta“[184]. Diese Feststellung wird im Folgenden durch meine Analyse des Tangotextes veranschaulicht. Vorangestellt wird das Plakat der Aufführung (Abb. 4.10a) mit den Kommentaren einiger Autoren. In Zusammenhang mit Abbildung 4.11 wird Discépolo zitiert, der Einzelheiten zur Entstehung seiner Komposition erläutert.

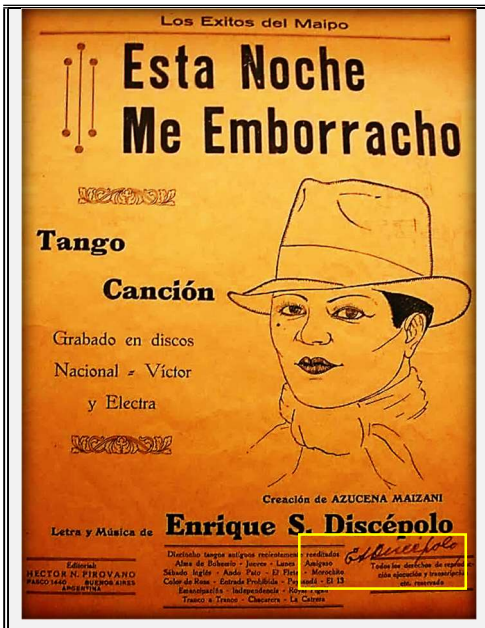


Abb. 4.10: Los Éxitos del *Maipo* – a) Plakat mit Discépolos Unterschrift (u. rechts) – (Quelle: Cover von Enrique Santos Discépolo Tango-Partitur – Editorial Héctor Pirovano - 1928)



b) Discépolo mit der Pianisten Juan Díaz und der Partitur des Tangos (Quelle: José Barcia 1971: 68)

Das Plakat 4.10a zeigt Azucena Maizani, die Sängerin dieses Tangos im Revue-Theater *El Maipo*, „uno de los espacios exclusivos – junto al *Porteño* – del género ‚frívolo' y ‚alegre'“ [185] (Pujol 2017: 122). Dort führte sie den Tango 1928 in der Revue „Bertolito, Bertoldino y el otro“ auf. Die Aufführung war ein Erfolg: „Azucena tuvo que repetir el tema en medio de los aplausos. […] Unos días después [Enrique] pudo comprobar el poder comunicador del teatro: […] se silbaba y cantaba […] en los subterráneos y en los bares del centro“[186] (ebd.: 124). Argentinische Musiker, die durch Europa tourten, nahmen ihn in ihr Repertoire auf. Wie die Zeitungen berichteten, war die Komposition auch in Spanien sehr beliebt. Dies führte zu einer Popularisierungsdynamik; Discepolíns neuer Stil wurde gefeiert, so Pujol. Im selben Jahr nahm die Schauspielerin und Sängerin Tita Merello den zuvor verachteten „Que vachaché“ auf, wie bereits erläutert. Dies brachte schließlich die ersehnte Akzeptanz (vgl. Pujol 2018: 4). Trotz anfänglichen Scheiterns blieb Discepolín seinem Tango-Stil treu. Es gelang ihm, seine Kritiker zu überzeugen, da seine Tangos sich von den gängigen

[183] „Die Leute sind begeistert von diesem Tango, dessen auf der Straße gesammelte Anekdoten voller Wahrhaftigkeit sind, mit seinem Text, der mit den zurückgehaltenen Themen bricht und einen tiefen und pochenden Inhalt erreicht“.
[184] „Alle haben es gesungen, die Canillitas haben es gepfiffen... Es war eine Party“.
[185] „einem der exklusiven Räume – neben dem *Porteño* – des ‚frivolen' und ‚fröhlichen' Genres“.
[186] Azucena musste das Lied unter Applaus wiederholen. […] Wenige Tage später konnte [Enrique] die kommunikative Kraft des Theaters erleben: […] In den U-Bahnen und in den Bars der Innenstadt wurde Tango gepfiffen und gesungen […].

schöpferischen Formen deutlich unterschieden. Möglicherweise musste er erst die schwierige Phase der anfänglichen Rückschläge durchleben, um seine spätere, ‚unbändige Weihe' zu erlangen (vgl. Ferrer-Sierra 1965: 41).

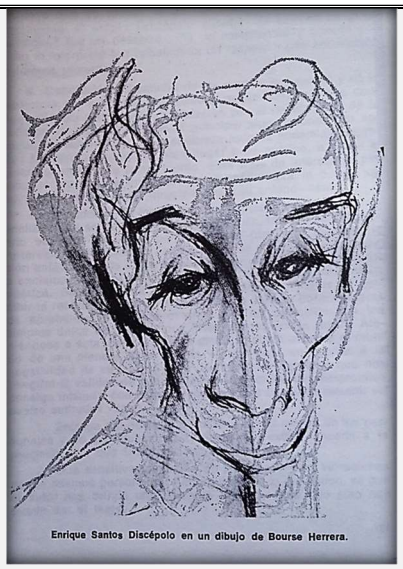


Abb. 4.11: Enrique Santos Discépolo, Zeichnung Bourse Herrera (Quelle: Pellettieri 1976: 117)

Discépolo erzählt selbst im Interview für die Zeitung *La Nación*, wie er nach einer ergreifenden Erfahrung in der Tuberkulose-Station des Krankenhauses in Córdoba diesen Tango verfasste. Sie wird in Abb. 4.12 treffend visualisiert:

„El cuadro de este amigo que sabía enfermo y que nada hacía por curarse, porque era inútil, comenzó a invadirme con su enorme, inapelable dolor. […] Se me empezó a aparecer entonces la idea del alcohol, del aturdimiento, del no pensar en los males que no tienen remedio. […] En Córdoba recogí, pues, la semilla […] [y] la trasladé a la ciudad […], [que] le dio forma. Forma completamente distinta, pero con dolor igualmente inapelable. El tiempo que envejece es tan indesviable como la muerte que llega"[187].

(*La Nación* 1931, Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo, Galasso 1986: 27)

„Esta noche me emborracho" (1928, Enrique S. Discépolo)

Sola, *fané*[188], descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret;
flaca, dos cuartas de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de *pebeta*,
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al *compadrear*[189]
el cuero picoteao...
Yo que sé cuándo no aguanto más,
al verla así, rajé,
pa' no yorar.

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición

Einsam, zugrunde gerichtet, ramponiert,
sah ich sie heute Morgen
das Kabarett verlassen;
knochig, zwei Viertel Hals
und ein Strich im Dekolleté
unter dem Adamsapfel;
krummbeinig, gekleidet wie ein Mädchen,
gefärbt und mit ihrer Nacktheit
kokettierend...
Sie sah aus wie ein gerupftes Huhn,
und zeigte dem Käufer
ihre gepickte Haut ...
Ich, der ich weiß, wann ich etwas nicht mehr ertrage,
lief fort als ich sie so sah,
um nicht zu weinen.

Zu denken, dass sie vor zehn Jahren
mein Wahnsinn war!
Dass ihre Schönheit mich sogar

[187] „Das Bild dieses Freundes, der wusste, dass er krank war und nichts unternahm, um sich zu heilen, weil er sich für nutzlos hielt, überfiel mich mit seinem enormen, unerträglichen Schmerz. […] Dann tauchte die Idee des Alkohols auf, um betäubt zu sein und nicht an die Krankheiten zu denken, für die es keine Heilmittel gibt. […] In Córdoba sammelte ich den Keim auf […] und übertrug ihn in die Stadt, die ihn formte. Eine andere Form, aber mit ebenso unerträglichen Schmerzen. Die Zeit vergeht unausweichlich, wie der Tod, der kommt".
[188] *Fané* - Arruinado, deteriorado, achacoso. (Del fr. *fané*, ppio. De ser *faner*: marchitarse) (Conde 2019: 153).
[189] *Compadrear* – 1. Jactarse, envanecerse; 2. Actuar provocativamente (Conde 2019: 112).

por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y *pechador*[190]...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.

Nunca soñé que la vería
en un "*requiscat in pace*"
tan cruel como el de hoy.
¡Mire, si no es pa' suicidarse
que por ese *cachivache*[191]
sea lo que soy!...
Fiera venganza la del tiempo,
que le hace ver deshecho
lo que uno amó...
Este encuentro me ha hecho tanto mal,
que si lo pienso más
termino envenenao[192].
Esta noche me emborracho bien,
me mamo, ¡bien mamao!,
pa' no pensar.

zum Verrat brachte! ...
Dass sie, die heute ein Wrack ist
die süße Ekstase war,
bei der ich meine Ehre verlor;
dass ich, verzückt von ihrer Schönheit
meiner Mutter das Brot nahm,
gemein und sündig wurde....
dass ich ohne Freund blieb,
in schlechtem Glauben lebte,
dass sie mich auf den Knien hatte,
ohne Moral, wie ein Bettler,
als sie ging.

Ich hätte nie gedacht, dass ich sie
in einem so grausamen Requiem
wie dem heutigen sehen würde.
Schau, ist es nicht ein Grund sich umzubringen,
dass ich wegen dieses Haufen Elends
wurde, was ich heute bin! ...
Grausame Rache der Zeit,
die uns das, was wir liebten,
so zerstört sehen lässt…
Diese Begegnung hat mir so weh getan,
dass es mich vergiftet,
wenn ich weiter daran denke.
Heute Nacht werde ich wirklich mich betrinken,
mich betäuben, voll berauschen!
um nicht zu denken.
(Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotexts ist das persönliche Abstumpfen („esta noche me emborracho bien, me mamo, ¡bien mamao!"), das Entrinnen aus einer ergreifenden Situation de *amuro* („se fue; me ha hecho tanto mal"; „termino envenenao"). Der Text spricht über („este encuentro") den Zeitverlauf (Motiv) und die Dekadenz einer Schönheit (Thema). In der **ersten** Strophe erfolgt die Einführung der Figuren, die das dramatische Ereignis erleben werden, ähnlich wie im traditionellen Theater (vgl. Pellettieri 1976: 115). Der Erzähler beschreibt (Epos) die desolate Situation (Drama) einer Frau, die einsam („sola") das Kabarett im Dämmerlicht („de madrugada") verlässt. Die Enthüllung ihrer „desnudez" wird im Gedicht (Lyrik) metaphorisch eingeleitet, um womöglich ihre prekäre Lage zu besänftigen. Sowohl ihr körperlicher („flaca, dos cuartas de cogote; percha en el escote") als auch ihr moralischer („vestida de pebeta") sowie seelischer Zustand (fig. „el cuero picoteao") werden symbolisch glanzlos beleuchtet, gleichzeitig aber auch durch Paradoxien ("gallo desplumado/teñida; chueca/coqueteando; hermosura/cascajo; belleza/cachivache") stark hervorgehoben. Ihr Trugbild („mostrando al compadrear") entpuppt sich als verräterische Blendung („al verla así"; „teñida y coqueteando su desnudez"). Diese Sinneseindrücke deuten auf ein machiavellistisches Szenarium hin, dass die Gereiztheit des Erzählers („rajé, pa' no yorar") legitimiert,

[190] *Pechador* – manguista (V. pechar = Pedir dinero, manguear –Variante epentética más difundida) (Conde 2019: 250; 121).
[191] *Cachivache* – fig. lächerliche Figur, Taugenichts, Trottel.
[192] *Envenenado* – 1. Receloso, pesimista, amargado. 2. Indignado, ofendido (Conde 2019: 144).

während die Bildfiguren das Groteske des Daseins pointieren. In Bezug auf die Struktur[193] fällt auf, dass die weibliche Figur in den ersten zwölf Versen als rücksichtslos beschrieben wird. Erst in den letzten drei Versen erscheint plötzlich die Figur des Protagonisten, der zuerst erstaunt auf dem Bürgersteig steht und später verzweifelt davonläuft. Das Kabarett kündigt räumlich einen Teil der ‚Verachtung dieser Situation' an, welche beide Charaktere gleichsetzt (vgl. Pellettieri 1976: 115). Pellettieri betont, dass das unbestimmte Präteritum („la ví") eine Gegenwart verkleidet, da die Ereignisse vor der einzigen Episode (das Treffen) „esta madrugrada" stattfanden. Dies verleiht dem Gedicht Spannung. Jede Strophe bei Discepolín hat ihren eigenen Abschluss, bereitet aber gleichzeitig die nächste vor (vgl. ebd.). Dieses Merkmal entspricht dem roten Faden der Szenen in einem Theaterstück, den der Dichter ins Werk setzt.

In der **zweiten** Strophe wendet sich die Handlung der Vergangenheit zu. Die Situation wird zentriert, und somit wird die Absicht des Autors deutlich, nämlich bei den Hörern ein Bewusstsein für die Fakten zu schaffen, für die sich der Protagonist schämt. Daher werden alle Handlungen der Vergangenheit beleuchtet (vgl. ebd.). So liefert der Erzähler – mittels dieser Kerngedanken – den Anlass seiner Klage („¡Y pensar que hace diez años fue mi locura!") und gesteht, dass er sich durch diese süße Versuchung („dulce metedura; chiflao por su belleza") zum Treulosen („llegué hasta la traición") verwandelte. Somit erfährt man, warum die heftige Beschreibung der Frau im ersten Teil geschieht, nämlich weil sie für seinen Absturz verantwortlich sein soll („perdí el honor"; „me hice ruin y pechador") sowie auch für die größte moralische Sünde („le quité el pan a la vieja"), wie er angibt. Des Weiteren wirft er ihr – mit erbitterter Stimme hinzugefügt – vor, „me tuvo de rodillas[,] […] hecho un mendigo", und alsdann „me quedé sin un amigo[,] […] viví de mala fe". Die größte Intensivierung sei zweifellos auf das Auftreten von Admirativen und Anaphern („¡[…] fue mi locura! ¡[…] por su hermosura!") sowie auf den Kontrapunkt von heute zu gestern („esto que hoy es un cascajo") zurückzuführen, so Pellettieri (vgl. ebd.). Darüber hinaus sind in der Erzählung auch Muster vergangener Zeiten zu beobachten, die aus einer sehnsüchtigen Gegenwart heraus strukturiert werden. Dabei spielt die Erwartung (*expectatio*) eine Rolle, die gemäß Bollnow/Dei nur vereinzelt erfüllt wird, und nicht die Hoffnung (*spera*).

In der **dritten** Strophe wird der Höhepunkt (Verse 4, 5 und 6) und das letzte Panorama (in den Versen 13, 14 und 15) durch die abrupte Rückkehr in die Gegenwart antizipiert. Der Erzähler reflektiert („Nunca soñé que la vería") ihre derzeitige Daseinsform („un ‚*requiscat in pace*' tan cruel como el de hoy") und vertraut dem Zuhörer seinen Unmut („¡Mire, si no es pa' suicidarse!") an. Die Personifizierung der Figur als „cachivache" – die im Gegensatz zur anfänglichen „chiflao por su belleza" steht – kann als Klimax dieses Tangotextes angesehen werden. Diese Perspektive wird durch qualitative Substantive wie („pebeta, gallo desplumao, cascajo") betont. Eine Synästhesie („Fiera venganza la del tiempo"; „ver deshecho lo que uno amó") intensiviert das Nachdenken des Sprechers („que si lo pienso más, termino envenenao") und lässt sein Vorhaben („Esta noche me emborracho bien") samt Emphase („me mamo, ¡bien mamao! ") als unausweichliche („pa' no pensar") letzte Konsequenz erscheinen. Somit verdrängt er im Rausch sein Entsetzen darüber, wer er ist („sea lo que soy"), und zwar

[193] Für meine Arbeit meint der Begriff – in Anlehnung an Pellettieri (1976: 113) – die Art und Weise wie das Denken im Gedicht organisiert ist. Er ist als die Ganzheit der Ideen und Gefühle zu verstehen.

ohne moralische Wertung, und er vergleicht sich mit einem Bettler („sin moral, hecho un mendigo“).

Discepolín verwendet in diesem Text hyperbolische (*grotesco*-)Darstellungen („desencajada“; „dos cuartas de cogote“; „cascajo“; „cachivache“; „chiflao“; „mendigo“; „ruin y pechador“) und lässt die Lage beider Protagonisten ins Pathetische fallen („desnudez“, „*requiscat in pace*“, „venganza del tiempo“, „pa'suicidarse, bien mamao!“). Auffällig ist, dass die Lyrik – wie sie häufig in Discepolíns Werken zu finden ist – im Laufe der Zeit immer subjektiver wird. Dadurch entfaltet sich eine „unbestreitbare Spannung zwischen den Strophen“ (vgl. ebd.: 116). Der Autor nutzt als Szenario ein häufiges Thema in Tangotexten: die Perspektive der Stadt als Ort der Sünde („la ví esta madrugada salir de un cabaret“). Allerdings versteckt er bewusst die damit verbundene Dekadenz („gallo desplumado“, „cuero picoteao“, „cachivache“) durch die Verwendung von Tautologien („fané“, „desencajada“). Diese Wiederholung von synonymen Gedanken intensiviert den Sinnesreiz und bringt die tragische Sicht dieses Dramas zur Schau: den Verfall. Mit Discepolins Worten: „El tiempo que envejece es tan indesviable como la muerte que llega. La ruina de la mujer que ha sido joven y ha sido linda es tan triste como el espectáculo de la salud que se va. Y de todos modos, para todo lo que no hay remedio, yo sentí el grito de mi tango: aturdirse…“[194] (*La Nación*, enero 1931 zit. n. Gobello 1986: 27). Möglicherweise ist für den Erzähler der Blick dieser Frau, wie „un juego de espejos identitario, lo que evidencia [también] su desnudez“[195] (Kischner 2015: 213). Dies könnte seinen Unmut ebenfalls begründen. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass diese: „una mirada melancólica sobre el paso del tiempo, que todo lo destruye, y que ninguna borrachera lúcida puede ignorar“[196] (ebd.) ist („Fiera venganza la del tiempo / que te hace ver desecho / lo que uno amó“). Unter diesen Umständen wird ein weiterer dramatischer Aspekt beleuchtet: das Abstumpfen. Discepolín verwendet subtil ein *grotesco*-Merkmal: Es gibt keine Schuldigen, weder die Frau noch der Mann. Nur deren Illusionen – die Hauptakteure des Grotesken – sind zu belangen (vgl. ebd.). Und gerade diese „bestimmte Hoffnung [*expectatio*] kann sich hinterher als trügerisch erweisen und durch die Erfahrung widerlegt werden“ (Bollnow 1955: 155). Das Ende dieses Dramas bestätigt diese Tatsache eindeutig.

Des Weiteren ist im Tangotext erkennbar, dass Personen synekdochisch durch ihren krankhaft entstellten Gesichts- und Körperzustand beschrieben werden (z.B. „fané, desencajada“, „dos cuartos de cogote“, „percha en el escote“, „gallo desplumado“). Diese Beschreibungen können als Synekdochen interpretiert werden, die auf eine ‚Verdinglichung des Subjekts' (die Frau des Kabaretts) und somit als Mittel der Zivilisationskritik dienen (vgl. Rudek 2016: 52). Die Großstadt erscheint als ein lebensfeindlicher Ort, an dem der Mensch körperlich und seelisch verkommt („sola, fané“, „cuero picoteao“, „un *requiscat in pace*“, „cachivache“; „me hice ruin y pechador“, „perdí el honor“, „le quité el pan a la vieja“, „me mamo, ¡bien mamao!“). Die laut Hühn (2016: 62) „zeitlich geordnete Kette von Geschehenselementen“ („esta madrugada salir de un cabaret“; „mostrando al compadrear“; „hoy es

[194] „Die Zeit, die vergeht, ist genauso unvermeidlich wie der Tod, der kommt. Der Verfall der jungen und schönen Frau ist genauso bedauerlich wie der Anblick einer sich verschlechternden Gesundheit. Und für alles, wogegen es kein Heilmittel gibt, verspürte ich den Schrei meines Tangos: Betäube dich…“.

[195] „eine Reihe von Identitätsspiegeln, die [auch] seine Nacktheit zeigen“.

[196] „ein melancholischer Blick auf den Lauf der Zeit, der alles zerstört, und keine rationale Trunkenheit ignorieren kann“.

un cascajo"; „[e]sta noche me emborracho bien") unterstreicht die Dimension der „temporalen Sequentialität" (ebd.) der Narration. Der Leser/Hörer wird in eine Szene hineingezogen, die „Konturen annimmt, die sogar das Pathetische übertreffen und Teil eines krassen Kapitels im Leben des Stadtmenschen sind" (vgl. Pellettieri 1976: 92). Insgesamt werden die Funktionen der Lyrik (*delectare, movere, docere*) hinsichtlich der behandelten Inhalte deutlich. Discepolín verwendet sprachliche Ressourcen, um die bezweckten Auswirkungen zu intensivieren. Diese Art von Rezeptionsästhetik ist eine Konstante in seinen Werken. Darüber hinaus erkennt man einige im Tangotext häufig verwendete Motive (Klischees) allegorisch sowie symbolisch: Geliebte/Amurado, Alkohol/Erlösung sowie dichotomische Repräsentationen: (der Frau) Prostituierte/Mutter, (der Liebe) wahre /käufliche Liebe, (des Anstands) Ehre/Verrat, (des Verfalls) Schönheit/‚cachivache'. (des Geisteszustands) Ekstase/Trübsal. Generell wird der Gebrauch „verschiedener Techniken" beabsichtigt, „um die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen bestimmten Gegenstand zu lenken und dadurch dessen symbolische Deutung zu provozieren" (Rudek 2016: 54).

Im Vergleich zur Verarbeitung eines ähnlichen Themas, das im Tango „El motivo (Pobre paica)" (Contursi, 1920) dargestellt wird, besteht folgender Unterschied: Contursi präsentiert das Drama auf offensichtliche Weise, während Discepolín es unter einer tragikomischen Verkleidung vertieft. Hier wird erneut der histrionische Charakter Discepolíns sichtbar, und seine Originalität bestand bei diesem Tango darin, eine groteske Version der Geschichte des im Kabarett verkommenen alten Mädchens – die seit Contursi eine Konstante im Tango war – zu arrangieren (vgl. Gobello 1974: 86); d.h., eine Gegenfigur zu *la Milonguita* zu etablieren.

Zum Schluss eine kurze philosophische Reflexion über diese Analyse, da sie wegweisend für Discepolíns Schöpfungen ist. Einerseits zeigt der Dichter mit diesem Tango seine grundlegende Einstellung, „[el] sentir como propia la cicatriz ajena"[197] (Galasso 1986: 8), anderseits beweist er seine poetische Fähigkeit, „para recrear ese sentimiento como arte cuestionador, inclaudicable, tozudamente acusador"[198] (ebd.). Zweifellos stellt dieser Tangotext einiges in Frage. In einer revolutionären Konzeption des Tangos beschreibt Discepolín in dieser Poesie – weit weg vom Kanon und nicht abstrakt, sondern auf konkrete Weise – tiefe existenzielle Erfahrungen wie beispielsweise den Lauf der Zeit, den Schmerz, die Bilder einer perfekten Zeit zerstört zu sehen („ver deshecho"), und er stellt die Charaktere vor das Drama der „propio tiempo que se esfuma, […del] propio dolor de finitud que asoma, [de] su propia muerte[199] que viene al encuentro"[200] (Dei 2014: 46). Darüber hinaus bietet sich die Alternative („pa' no pensar"), durch Benommenheit („me mamo, ¡bien mamao!") die Realität zu leugnen. Es ist immer noch eine mögliche menschliche Option, dieses Entscheidungsrecht auszuüben, obwohl es aufgrund seiner entfremdenden Art, sich selbst aufzulösen, unnatürlich ist (vgl. ebd.). Die ‚ethisch-normative Ordnung' (Axiologie) beider Figuren wurde zerstört („ruin", „pechador", „sin moral", „teñida y coqueteando su desnudez"). Am Ende fühlt sich der Protagonist laut Dei „de pronto desnudo de esa magia que le permitió acaparar en su

[197] „die Narbe anderer als seine eigene zu empfinden".
[198] „dieses Gefühl als fragende, unerschütterliche, hartnäckig anklagende Kunst wiederzugeben".
[199] Hier wird auf die todkranken Personen referiert, denen Discepolín in Córdoba begegnete. Man kann sich dieses Faktum jedoch auch bei diesen Protagonisten gut vorstellen („cachivache", „si no es pa' suicidarse").
[200] „eigenen Zeit, die verschwindet, [...] des eigenen Schmerzes der Endlichkeit, der an die Oberfläche kommt, angesichts des eigenen Todes, der sich nähert".

fantasía la eternidad de la belleza o del amor y fijarse en un tiempo primordial seguro de vicisitudes“[201] (ebd.: 48). Der Autor appelliert möglicherweise an das Gewissen des Lesers/Zuhörers, der seine Lebenserfahrung in einem Atemzug ausdrückt. Sicher sei aber – wie Dei zurecht betont –, dass in der gesamten argumentativen Handlung Folgendes eintritt:

> [E]stá presente la recurrencia discepoliana al orden de los valores que los hombres „disfrazados“, irresponsables […], vulneran con facilidad conforme a sus deseos, a sus esperas[,] […][mediante la] acumulación de ilusiones, que como las esperas o se perpetúan mágicamente o sucumben entre nostalgias y frustraciones.[202] (Dei 2014: 48)

Damit wird deutlich, dass Discepolín es geschafft hat, akute menschliche Sorgen in seinen Texten durch seine kühne und verständliche Sprache zu verdichten. Obwohl seine Texte tiefgründig sind, bezeichnete er sie als „reflexiv und singbar“ (vgl. Pujol 2001: 3). Seine Fähigkeit „Monologe oder kleine Theaterszenen einzufangen“ (Canónico) und als „fragende, unerschütterliche, hartnäckig anprangernde Kunst nachzubilden“ (vgl. Galasso 1986: 8) kann hier ebenfalls bestätigt werden. Die Hypothese, dass die von Discepolíns komponierten Tangos durch die Kraft der aktivierten zirkulierenden sozialen Energie das kollektive Gedächtnis (im Sinne von Erll 2017: 149) nachhaltig prägen und somit eine aufeinander achtgebende Gesellschaft fördern, lässt sich mit einer gewissen Plausibilität formulieren.

Weitere Kompositionen auf dieser *grotesco*-Linie verarbeiten einige Themen, die die damalige Gesellschaft beschäftigten und die Discepolín aufnahm. Diese wirken, gemäß Pellettieri (1976: 107), wie „entrecruzan[do] comicidad y tragedia en una síntesis expresiva poco común“[203]. Es werden chronologisch folgende Werke analysiert: „¡Chorra!“, „Malevaje“, „¡Victoria!“. Das Plakat (Abb. 4.13) zeigt die erste Ausgabe von „¡Chorra!“ im Jahr 1928 (herausgegeben von H. Pirovano – Pasco 1440, Cover-Zeichnung von Carlos Passano). Der Tango wurde von Marcos Caplán im Theater *Maipo* in der Revue „Las horas alegres“ vorgetragen. Im August veröffentlichte das Orchester des Casa Víctor eine Schallplattenversion von „Chorra“. Discepolíns Absicht wird von Pujol so beschrieben:

> Era un tango humorístico – „tango cómico“, rezaba la edición de Pirovano –, en el que Enrique había volcado su experiencia para dibujar personajes de sainete. […] En lugar de las situaciones axiales del tango-canción, „Chorra“ plantea una variación burlesca del tema del engaño y el abandono. [...] [E]ra la prueba que Enrique buscaba desde 1925 para demostrar la compatibilidad entre el discurso teatral y el discurso de la canción.[204] (Pujol 2017: 125f.)

---

[201] „plötzlich jenes Zaubers beraubt, der es ihm ermöglichte, die Ewigkeit von Schönheit oder von Liebe in seiner Fantasie einzufangen, und in einer urtümlichen Zeit zu verweilen, die fern von Bekümmernis sei“.

[202] „Gegenwärtig ist die *discepolianische* Wiederkehr der Werteordnung, die ‚verkleidete‘, verantwortungslose Menschen […] entsprechend ihren Wünschen, ihren Erwartungen leicht verletzen[,] [durch die] Anhäufung von Illusionen, die den Erwartungen ähneln oder auf magische Weise verewigt werden oder erliegen zwischen Nostalgie und Frustration“. Gemeint sind hier Erwartungen im Sinne Bollnows („bestimmte“ Hoffnung, lat. *expectatio*).

[203] „[die] Komödie und Tragödie die sich in einer seltenen Ausdruckssynthese kreuzt“.

[204] „Es war ein humorvoller Tango – ‚*tango cómico*‘, wie die Pirovano-Ausgabe schrieb – in den Enrique ihre Erfahrung einfließen ließ, um *Sainete*-Charaktere zu zeichnen. […] Anstelle der axialen Situationen des *tango-canción* schlägt ‚Chorra‘ eine burleske Variation des Themas von Täuschung und Verlassenheit vor. [...] Diesen Beweis hatte Enrique seit 1925 gesucht, um die Kompatibilität zwischen dem Theaterdiskurs und dem Gesangsdiskurs zu demonstrieren“.

Dieser authentische Prozess, durch den sich soziale Akteure in spezifischen Tango-Diskursen positionieren, bestätigt erneut die Originalität, die groteske Theatralik und insbesondere die Unabhängigkeit vom strengen Kanon Discepolíns. In diesem Zusammenhang bringt die folgende amüsante Anekdote die Rezeption von Discepolíns Tangos zum Ausdruck:

> Un mediodía en el mercado del Abasto, Enrique fue abordado por un carnicero cuchillo en mano. Creyó ver en el hombre un gesto amenazador: „Discépolo, ¿quién le contó a usted lo que me ha ocurrido con la sinvergüenza de mi mujer para que lo haga cantar por toda la ciudad?“. Asombrado por la coincidencia entre el arte y la vida, Enrique pidió disculpas, pero el comerciante no estaba enojado con el tango. Con lágrimas en los ojos, la víctima elogió al denunciante: „Usted me ha vengado, amigo; usted ha dicho la verdad. Ahora todos saben lo perversa que ha sido ella conmigo“.[205]
>
> (Pujol 2017: 126f.)

Tatsächlich könnte die Realität seines Liedes die Lebenswahrheit selbst übertreffen. Die Kraft der kodierten sozialen Energie hatte womöglich Freude und Dankbarkeit bei dem Metzger gewirkt. Obwohl Discepolín von dem unerwarteten Erlebnis überrascht war, bestärkte es ihn darin, dass er auf dem richtigen Weg war, sein Publikum zu erreichen.



Die Clown-Figur symbolisiert die groteske Absicht dieses Tangos. Sie hält ein Taschentuch in der Hand, aus dem Tränen fallen. Ihr starrender Blick samt gepresster linker Faust spiegelt den wirklichen zerrütteten seelischen Zustand der Figur wider.

Abb. 4.12: Los Éxitos del Apolo – Plakat mit Discépolo Unterschrift (u. rechts) – (Quelle: Ferrer 1980: 309, Tomo I, „El libro del Tango“, Archivo de la Biblioteca Nacional Argentina)

Die erzählte Anekdote und die scharfsichtige Plakat-Darstellung zielen auf die Rezeptionsästhetik dieses Tangotextes und auf Discepolíns Begabung, in drei Minuten groteske Theaterszenen mit Musik darzustellen. Somit antizipieren sie das Bizarre seiner Werke mit einer spannungsgeladenen Dynamik, die im Zuhörer physische und mentale Empfindungen

[205] „Eines Mittags wurde Enrique auf dem *Abasto*-Markt von einem messerschwingenden Metzger angesprochen. Er meinte, in dem Mann eine drohende Geste zu sehen: ‚Discépolo, wer hat dir erzählt, was mir mit meiner Schurkenfrau passiert ist, so dass du in der ganzen Stadt darüber singen kannst?‘ Erstaunt über die Koinzidenz von Kunst und Leben, entschuldigte sich Enrique, aber der Kaufmann war nicht böse auf den Tango. Mit Tränen in den Augen lobte das Opfer den Autor: ‚Du hast mich gerächt, *amigo*; Du hast die Wahrheit gesagt. Jetzt weiß jeder, wie böse sie zu mir war‘“.

(Herzklopfen, Mitleid, Erleichterung, Staunen usw.) ggü. dem Protagonisten provozieren kann.

„Chorra“ (1928, Enrique Santos Discépolo)

Por ser bueno,	Weil ich gutmütig bin,
me pusiste a la miseria,	brachtest du mich ins Elend,
me dejaste *en la palmera*[206],	du hast mich in die Armut getrieben,
me afanaste hasta el color.	du hast mir alles genommen.
En seis meses	In sechs Monaten
me comiste el mercadito,	hast du meinen kleinen Laden (fig.) verzehrt,
la casiya de la feria,	der Messestand,
la ganchera, el mostrador...	die Wandhacken, den Ladentisch ...
¡*Chorra*[207]!...	*Diebin*! ...
Me robaste hasta el amor...	Du hast mir sogar die Liebe gestohlen ...
Ahura,	Jetzt,
tanto me asusta una *mina*,	habe ich so viel Angst vor jungen Frauen
que si en la calle me *afila*[208]	dass, wenn eine auf der Straße mit mir flirtet,
me pongo al lao del *botón*[209].	ich mich hinter einem Polizisten verstecke.
¡Lo que más bronca me da,	Was mich am meisten ärgert,
es haber sido tan *gil*!	ist so dumm gewesen zu sein!
Si hace un mes me desayuno	Wenn ich vorher geschluckt hätte,
con lo qu' he sabido ayer,	was ich gestern erfahren habe,
no er'a mí que me *cachaban*[210]	hätten mich deine weiblichen Finten
tus rebusques de mujer...	nicht getäuscht…
Hoy me entero que tu mama	Heute erfahre ich, dass deine Mutter
„noble viuda de un guerrero“,	„edle Witwe eines Kriegers“,
¡es la chorra de más fama	die berühmteste Diebin ist,
que ha pisao la treinta y tres![211]	die den 33. Bezirk betreten hat!
Y he sabido que el „guerrero“	Und ich fand heraus, dass der „Krieger“
que murió lleno de honor,	der ehrenvoll gestorben ist,
ni murió ni fue guerrero	weder gestorben ist noch ein Krieger war,
como m'*engrupiste*[212] vos.	wie du es mir vorgelogen hast.
¡Está en *cana*[213] prontuariado	Er sitzt im Gefängnis, angeklagt
como agente 'e la *camorra*[214],	als Camorra-Agent,

[206] *Estar en la palmera* – Geldmangel. In der Volkssprache bedeutet es Elend.
[207] *Chorro, ra* (m / f) – Am weitesten verbreitete phonetische Variante von caló *choro* = Dieb. „Caló: Jerga de la delincuencia. Del español *caló*: lenguaje de los gitanos españoles; el término se usó hasta los primeros años del siglo XX como sinónimo de lunfardo“ (Conde 2019: 104). „Caló: Kriminalsprache. Aus dem Spanischen *caló*: Sprache der spanischen Zigeuner; der Begriff wurde bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als Synonym für Lunfardo verwendet“.
[208] *Afilar* – Cortejear 2. Flirtear. 3. Engatusar. (Forma protéstica del ital. *filare*: galantear, por cruce con el esp. afilar, sacar filo) (Conde 2019: 36). (Fig.) Schärfen – 2. Flirten (prothetische Form von ital. Filare: galant).
[209] *Botón* - Polizist. Als Adjektiv: formell, ernst, an die Regeln gebunden. Vielleicht liegt es an dem Ausdruck *tirar a los botones*, der während der Revolution von 1890 in Buenos Aires entstand, als die Aufrührer ihre Waffen auf die zahlreichen Knöpfe der Polizeiuniformen richteten. (Conde 2019: 70, Übers. LD).
[210] *Cachar* – Agarrar, asir, tomar, burlarse de una persona. (Conde 2019: 77).
[211] Hier ist die Polizeistation Nr. 33 aus der *Barrio Belgrano* in der Hauptstadt gemeint.
[212] *Engrupir* - Embrollar, distraer, atraer con halagos. 2. Engañar, embaucar, mentir. (Conde 2019: 141). Verwirren, ablenken, mit Schmeichelei anziehen.
[213] *Cana* – u.a. Cárcel, prisión. 2. Policía, institución policial. 3. *Caer en cana* = ser apresado (Conde 2019: 84).
[214] *Camorrear* – Reñir, armar camorra (Del esp. *camorra*: riña o pendencia) (Conde 2019: 83).

profesor de cachiporra,
malandrín[215] y estafador!

Entre todos
me pelaron con la cero,
tu silueta fue el anzuelo
donde yo me fui a ensartar.
Se tragaron
vos, „la viuda“ y „el guerrero“
lo que me costó diez años
de paciencia y de *yugar*[216]...
¡Chorros!
Vos, tu vieja y tu papá,
¡Guarda!
Cuidensé porque anda suelta,
si los *cacha* los da *vuelta*[217], no les da
tiempo a *rajar*[218].
¡Lo que más bronca me da,
es haber estao tan gil!

Schläger,
Schurke und Betrüger!

Unter allen
habt ihr mich (fig.) völlig ausgeraubt,
deine Silhouette war das Lockmittel,
auf das ich hereingefallen bin.
Ihr erbeutetet
du, „die Witwe“ und „der Krieger“
was mich zehn Jahre
Geduld und Arbeit gekostet hat...
Diebe!
Du, deine Mutter und dein Vater,
Achtung!
Aufgepasst, denn sie läuft frei herum,
wenn sie euch erwischt, haut sie euch um,
ihr habt keine Zeit davonzulaufen.
Was mich am meisten ärgert,
ist so dumm gewesen zu sein!
(Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotextes ist der Schmerz des Erwachens, dass man hintergangen wurde („lo que más bronca me da, es haber sido tan gil!“). Das Thema behandelt die Situation eines gutmütigen („por ser bueno“) Markthändlers („mercadito, casiya de la feria, ganchera, mostrador“), der der Dreistigkeit einer ganzen Familie ausgesetzt war („¡Chorros! Vos, tu vieja y tu papá“). Als Motiv ist die betrügerische Handlung dieser „chorros“ erkennbar, die den Protagonisten in den finanziellen Ruin („me pusiste en la miseria, me dejaste en la palmera“) sowie in seelischen Zwang („tanto me asusta una mina“) getrieben hatten. Anstatt einer herkömmlichen Behandlung des Themas liefert der Autor eine „burleske Variante des Betrugs und Verlassens“ (vgl. Pujol 2017: 125). Denn es ist nicht eine Frau, die wegen eines *bacán* fortging (Stereotyp im Tangotext). Sie ist einfach eine „chorra“, eng verbunden mit ihren boshaften Eltern („la viuda y el guerrero“), die die Tugend des Erzählers ausnutzte und – wie er selbst berichtet (Epos) – (fig.) „hasta el color“ ihn ausraubte. Durch diese Metapher („me robaste hasta el color“) werden verschiedene Sinneseindrücke kombiniert (= Synästhesie), nämlich der taktische (*robar*) mit dem visuellen (*color*). Der Protagonist wütet (Drama) wegen der erbärmlichen Dezimierung seines mit Mühe erarbeiteten Wohlstands („me costó diez años de paciencia y de *yugar*“), in die er betrügerischer Weise geriet, jedoch insbesondere wegen der Tatsache, vormals mit ungenügender Scharfsichtigkeit agiert zu haben („¡Lo que más bronca me da…!“). Der wiederholte Einsatz der Emphasen (wie „¡Chorra!“) – eine literarische Ressource von großer Kraft für den Dichter – betont diesen Sinnesreiz in der

[215] *Malandra* – Delincuente, malviviente. 2. Persona en la que no se puede confiar (Del esp. *malandrín*: maligno, perverso, bellaco) (Conde 2019: 209).
[216] *Yugar* – Trabajar (Del esp. yugo: instrumento de madera al cual, formando yunta, se uncen por el cuello las mulas, o por la cabeza o el cuello los bueyes) (Conde 2019: 322).
[217] *Dar vuelta* – Del esp. *vuelta*: movimiento de una cosa hasta invertir su posición primera. Hier heißt es: Mach mit einer bestimmten Person, was du willst.
[218] *Rajar* – Najar: marcharse, largarse. „Por confusión en el cruce con español *rajar*: hender, partir, abrir; volverse atrás, acobardarse o desistir de algo a última hora“ (Conde 2019: 276). Wegen Verwechslung an der Kreuzung mit spanischem *rajar*: gespalten, offen; umkehren, kneifen oder in letzter Minute etwas aufgeben (Übers. LD).

gesamten Dichtung (Lyrik). Metaphorisch wird in der **ersten** Strophe die dramatische Lage durch die Enumeration der Handlungen eingeleitet („me dejaste en la *palmera*, me *afanaste* hasta el color, me comiste el mercadito, me robaste hasta el amor")[219]. Sein gequälter emotionaler Zustand wird mittels eines semantischen Chiasmus („tanto me asusta una mina, que si en la calle me *afila,* me pongo al lao del *botón*") erläutert. Durch den Refrain, der zweifellos seine Frustration attestiert („¡[…] haber sido tan gil!"), wird das eigentliche Bekenntnis betont.

In der **zweiten** Strophe wendet sich die Handlung den bereits gewonnenen („con lo que he sabido ayer") Erkenntnissen („me desayuno") zu. Die Enumeration fließt in Lunfardo-Ausdrücken mittels eines Parallelismus („noble viuda" / „*chorra* de más fama"; „guerrero que murió lleno de honor" / „en *cana* prontuariado"; „agente de *camorra*" / „profesor de cachiporra"), der sowohl auf die Verstärkung der Aussage („como me engrupiste vos") als auch die der pointierten Darstellung dieses Sachverhalts („me cachaban tus rebusques de mujer") abzielt. Diese Tatbestände werden von einem Pleonasmus (cachar/ „rebusques"/ engrupir; „noble"/ „fama"; malandrín/ „estafador") und Euphemismus („pisó la 33", „noble viuda", „profesor") als Wortspiele begleitet, die die Schärfe der Ironie steigern lassen.

In der **dritten** Strophe wird durch eine Metapher („me pelaron con la cero") die Rückkehr in die Gegenwart signalisiert. Die Ursache demaskierend („tu silueta fue el anzuelo / donde yo me fui a ensartar") pointiert er sein Desaster („Se tragaron / vos, 'la viuda' y 'el guerrero' / lo que me costó diez años de paciencia y de yugar…"). Die Verwendung von Hervorhebungen markiert eine Form der Intensivierung, die zur Schaffung der beschriebenen Atmosphäre beiträgt, welche den Höhepunkt einleitet. Und zwar den Schmerz über diese unausweichliche Realität, die der Erzähler sich durch eine Emphase („¡Chorros! Vos, tu vieja y tu papá") von der Seele schreit. Schwermütig hypostasiert er warnend: „Cuídense porque anda suelta", denn „si los cacha los da vuelta" und „no les da tiempo a rajar". Die Repetition des Refrains komplettiert das desolate Panorama und drängt dem Hörer den Hinweis auf, seinen Rat ernst zu nehmen.

Bezüglich der sprachlichen Ausdrücke ist die Verwendung des Lunfardo hier zu betonen, denn – gemäß Discepolins Auffassung wie im 4.1 erläutert wurde – „[s]u vocablo es siempre más gráfico que el que sustituye, más poderoso y más nuestro"[220] (*La Època* – Julio 1929, zit. n. Galasso 1986: 25). Denn dieser Gebrauch beruht auf dem Wunsch des Autors, die Interaktion zwischen Autor und Zuhörer in einer verständlichen Sprache zu ermöglichen, und er bekräftigt seinen Widerstand gegenüber der Akademie. Dieses Engagement für sein Publikum ist ein relevanter Bestandteil seiner kulturellen Praktiken. Denn die Verwendung von Lunfardo-Ausdrücken weist auch auf eine bestimmte poetische Funktion hin, die Pellettieri (1976: 104) so erläutert: „estilísticamente, injertados en los finales del verso, casi siempre [inclusión enfática], ayudan a crear el clima que se busca, a descubrir un ambiente y a delinear un personaje"[221]. Beispielsweise ist dies in den Versen 12, 13, 14, 16 („mina", „afila", „botón", „gil") jeweils am Ende beobachten, wo eine groteske Form für die Protagonisten verwendet

[219] Kolloquiale Formen, deren Nutzung auf eine Partizipation der Zuhörer hinzielt (vgl. Pellettieri 1976: 105).
[220] „sein Ausdruck ist immer anschaulicher als das, das er ersetzt, mächtiger und mehr unser".
[221] „stilistisch an die Enden der Verse gepfropft, fast immer [nachdrückliche Einbeziehung] helfen sie, das gesuchte Klima zu schaffen, eine Umgebung zu entdecken und einen Charakter zu skizzieren".

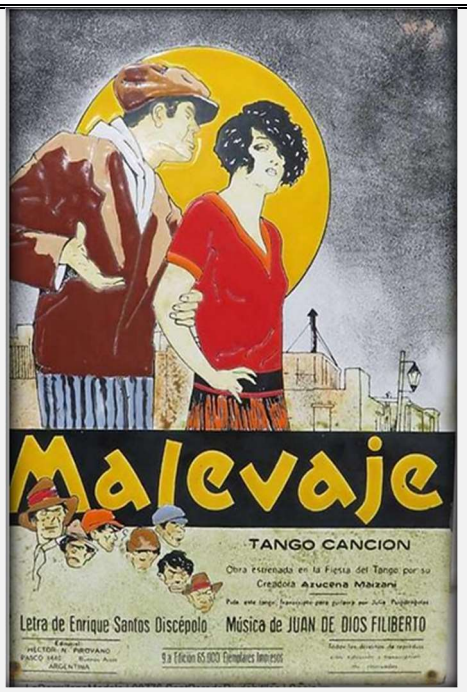
wird. Außerdem ist die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken zur Beschreibung von Protagonisten oder Zuständen („Entre todos me pelaron con la cero“) nützlich, um die sittlichen Ziele Discepolíns zu erkennen. Denn er antizipiert eine Konsequenz („Guarda, cuidense que los da vuelta“) zu der er am Ende gelangen möchte („no les da tiempo a rajar“) (vgl. ebd.:105). Zudem bestätigt dieser Tangotext Discepolíns Erläuterung in *La Nación* im Jahre 1931: „Yo tengo algunos tangos de forma cómica, pero de fondo serio. Son de ese género que hemos convenido en llamar ‚grotesco‘“[222] (E.S.D. in Galasso 1986: 20).

Das Plakat (Abb. 4.13) zeigt die erste Ausgabe von „Malevaje“, im Jahr 1929 vorgetragen von Azucena Maizani in der Revue „Fiesta de Tango“ (herausgegeben von H. Pirovano - Pasco 1440; Cover-Zeichnung von Alfredo Monteys). Dieser Tango hat sogar einen früheren Auftritt mit einer spannenden Anekdote. Azucena selbst sang ihn zum ersten Mal vom Balkon des Hauses Filibertos am Matheu-Platz im Viertel *La Boca* (vgl. Ferrer 1980: 314). Über diesen Umstand schreibt Pujol (2017: 157): „El estreno de ‚Malevaje‘ fue insólito e hizo recordar a Enrique los años de plena bohemia, cuando las rondas nocturnas traían como música de fondo los coros de niños pobres dirigidos por Filiberto“[223]. In folgender kurioser Episode beschreibt José Barcia mit großer Genauigkeit was dort passiert ist. Da der Musik-Verantwortliche (Filiberto) die Abgabe der endgültigen Partitur verzögerte, beschloss Enrique (Discepolín) sie persönlich mit Azucena abzuholen. Sie mussten aber ein paar Stunden auf Filiberto vor dessen Tür warten. Als er erschien nahmen die *boquenses*[224] an einem spontanen Treffen Teil (es war der 21. September, Frühlings- und Studententag). Sie beleuchteten die provisorische Bühne (= Filibertos Balkon) mit den Scheinwerfern ihrer Autos als wäre die Lichttechnik eines Theaters. Dann erhob sich die kraftvolle und dramatische Stimme von Azucena. Es gab damals keine tragbaren Mikrofone oder schnell platzierbare Lautsprecher. Dennoch öffneten sich, angelockt von der Tangomusik, die Fenster der angrenzenden Häuser, und die Menge versammelte sich in einer Art Amphitheater auf der Straße. Aus vollem Herzen erlebte Azucena in dieser Kulisse eine der denkwürdigsten Nächte ihres Lebens. Enrique genoss die Szene wie keine andere, die er sicherlich bis ins kleinste Detail verinnerlichte (vgl. ebd.). Hier wird die Dynamik einer spontanen Vermittlung gezeigt und die Anziehungskraft von Discepolíns Tangos erprobt.

Diese Anekdote, die von José Barcia treffend beschrieben wurde, führt Pujol zu folgender Überlegung: „¿No se nutre la mitología urbana de pequeñas ceremonias a la luz de la luna?[225] (ebd.). In der Tat weist sie auf zwei Aspekte des *discepolianischen* Universums hin. Zum einen ist das der Horizont der kulturellen Praxis, den Pujols Satz beleuchtet, nämlich die urbane Mythologie – hier die des Tangos im *La Boca*-Viertel –, welche durch eine kleine Zeremonie im Mondlicht genährt wird. Der Festakt findet auf einer eigens für diesen Anlass von den Bewohnern errichteten Straßenbühne statt und bietet den idealen Rahmen für die Aufführung des Tangos „Malevaje“ (siehe Abb. 4.13). Diese Szenerie kann als Theaterkulisse interpretiert werden, die harmonisch mit dem histrionischen Charakter Discepolíns

[222] „Ich habe einige Tangos komischen Formats, aber mit einem ernsthaften Hintergrund. Sie gehören zu dem Genre das wir vereinbart haben, ‚grotesk‘ zu nennen“.
[223] „Die Uraufführung von ‚Malevaje‘ war ungewöhnlich und erinnerte Enrique an die Jahre der Boheme, als die Abendaufführungen als Hintergrundmusik die von Filiberto geleiteten Chöre armer Kinder brachten“.
[224] *Boquenses* – Bewohner des Stadtviertels *La Boca*.
[225] „Wird die urbane Mythologie nicht durch kleine Zeremonien im Mondlicht genährt?“.

übereinstimmt. Gleichzeitig wird ein medienspezifischer rezeptionsästhetischer Aspekt sichtbar, bei dem die Wirkung der kommunikativen Zeichen und Prozesse der Tango-Performance durch Musik, Text und Gesang vermittelt wird. Für diese unaufgeforderte Zielgruppe könnte laut der Erzählung die zirkulierende soziale Energie dieses Tangos Begeisterung und Interesse hervorrufen. Diese Energie manifestierte sich in kollektiven körperlichen und geistigen Empfindungen, die das Publikum durch visuell-partizipative Signale zum Ausdruck brachte. Sowohl Discepolín und Azucena als auch die Bewohner des *La Boca*-Viertel sollen, der Erzählung José Balcias nach, diesen lebhaften Eindruck genossen haben (vgl. ebd.).



Die Figur des *guapo* und seiner Freundin werden mit einer Stadtkulisse mit Gebäuden, einer Laterne und einem mondähnlichen, gelben Kreis im Hintergrund dargestellt. Der *guapo* berührt seine Freundin und teilt ihr seine Gefühle mit. Dabei zeigt er sich als eine Figur, die von der Liebe überwältigt wurde. Beide zeigen ihre Zuneigung füreinander. Der *malevaje* (u.l. Bild) schaut erstaunt zu.

Abb. 4.13: Tango canción, vorgetragen in der Revue „Fiesta de Tango“
(Quelle: Ferrer/Sierra 1999: 189, Tomo I - Archivo Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina)

„Malevaje“ (1929, Enrique Santos Discépolo / Juan de Dios Filiberto)

Decí, por Dios, ¿qué me has dao, que estoy tan cambiao, no sé más quién soy? El *malevaje*[226] extrañao me mira sin comprender... Me ve perdiendo el cartel de *guapo*[227] que ayer brillaba en la acción... ¿No ves que estoy *embretao*[228],	Sag, um Gotteswillen, was hast Du mit mir gemacht, dass ich mich so verändert habe… ich weiß nicht mehr, wer ich bin! Der verwunderte *Malevaje* (Gauner) sieht mich verständnislos an… Er sieht mich die Rolle des Guapo (Schönlings) verlieren der gestern noch in Aktion glänzte … Siehst Du nicht, dass ich gefangen bin,

[226] *Malevaje* – Conjunto de malevos. *Malevo*: Hombre matón y pendenciero que vivía en la orilla de Buenos Aires. De hábitos vulgares. (Del esp. malévolo: inlcinado a hacer mal; por apócope) (Conde 2019: 209).
[227] *Guapo* – Compadrito (Por ext. del esp. *guapo*: hombre pendenciero y perdonavidas) (Conde 2019: 177).
[228] *Embretar* – Encerrar. Poner en apuros, colocar en dificultades (Del amer. del sur *brete*: pasadizo corto entre dos estacadas con atajadizos en ambos extremos para enfilar el ganado a fin de marcarlo, curarlo, etc.) (Conde 2019: 136).

vencido y maniao en tu corazón?	besiegt und angekettet an dein Herz?
Te vi pasar tangueando altanera	Ich habe gesehen, wie Du im Tangoschritt tanzend vorbeigegangen bist
con un compás tan hondo y sensual que no fue más que verte y perder la fe, el coraje, el ansia 'e *guapear*. No me has dejao ni el *pucho*[229] en la oreja	in einem so tiefen und sinnlichen Rhythmus dass ich dich nur sah und den Glauben, den Mut die Lust am Schönling sein verlor. Du hast mir nicht einmal den Stummel hinter dem Ohr gelassen
de aquel pasao *malevo* y feroz... ¡Ya no me falta pa' completar más que ir a misa e hincarme a rezar!	Aus dieser bösen und grausamen Vergangenheit Ich kann zum Schluß nur zur Messe gehen und auf Knien beten!
Ayer de miedo a matar, en vez de pelear me puse a correr… Me vi a la sombra o *finao*[230], pensé en no verte y temblé. Si yo – que nunca aflojé – de noche angustiado me encierro a *yorar*!… Decí, por Dios, ¿qué me has *dao*, que estoy tan cambiao…, no sé más quién soy?	„Gestern, aus Angst zu töten, anstatt zu kämpfen lief ich davon… Ich sah mich eingelocht oder tot, dachte daran, Dich nicht zu sehen und zitterte. Wenn ich – der niemals klein beigab – mich Nachts angstvoll einschließe, um zu weinen… Sag, um Gotteswillen, was hast Du mit mir gemacht, dass ich mich so verändert habe… ich weiß nicht mehr, wer ich bin!

(Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotextes ist die Lage eines *guapo,* der durch die Liebe (Motiv) besiegt wurde („qué me has dao, que estoy tan cambiao“) (Thema). In seiner Verwirrung („no sé más quien soy“) prahlt er nicht – wie bei dem *compadrito* üblich – sondern erzählt (Epos) ihr sein Entsetzen (Drama) („yo que nunca aflojé“). Die Realität von Buenos Aires wirkt somit lebendig. Einer Stadt „que empieza a refugiarse en sus viejos mitos y leyendas“[231] (Pujol 2017: 158). Denn eine genaue Lektüre zeigt, dass es sich nicht um einen „Macho-Text“ handelt – wie es zunächst scheinen mag. Pujol kontextualisiert diesen Hinweis bezüglich die Zwischenkriegszeit sowohl für die Literatur als auch für das soziale Leben, was die anschließende Analyse näher untersuchen wird:

> „Malevaje“ ridiculiza el código del coraje, que resulta anacrónico en la cultura urbana de finales de los años 20, y por momentos pareciera satirizar la poética del cuchillo, esa epopeya suburbana que florecía en los años de Yrigoyen y que tendría su culminación en algunos textos de Jorge Luis Borges. La crisis de identidad, tópico infaltable en la obra discepoliana, no se limita a los guapos como especie en extinción, sino que

[229] *Pucho* – Resto, residuo pequeña cantidad. Colilla del cigarrillo. (Del quich. *puchu*: sobrante, residuo) (Conde 2019: 269).
[230] *Finao* – Finucho, muerto (Del ital. en su acepción como adjetivo, por juego paroanom. con el esp. *finado*: muerto) (Conde 2010: 159).
[231] „die sich in ihren Mythen und Legenden zu behüten beginnt“.

> participa de los interrogantes comunes al período de entreguerras y los desplazamientos irreversibles causados por la modernidad. La víctima de esa crisis será, finalmente, el hombre „de la calle", engranaje de las nuevas maquinarias del siglo.[232]
>
> (Pujol 2017: 158)

Die **erste** Strophe beginnt mit der fragenden Stimme des *guapos*, der eine Antwort auf seine jetzige Situation sucht („Decí por Dios, ¿qué me has dao…?"). Seine Verzweiflung interpelliert: „¿No ves que estoy *embretao* […] en tu corazón?". Die Verwendung von Fragen sei hier ein Ausdruck von „grenzwertigen Geisteszuständen" (vgl. Pellettieri 1976: 103). Auch der „*malevaje*" versteht diese Verwandlung nicht („extrañao, mira sin comprender"). Das klare Bekenntnis „Me ve perdiendo el cartel / de *guapo* que ayer / brillaba en la acción" ist laut Pujol (2017: 158) „la confirmación, dolorosa a la vez que cómica, de que ya no hay certezas ni verdades inmutables"[233]. Und diese Tatsache gilt auch für die *compadritos*. In der Tat wird die Degradation der Protagonisten in jeder Strophe durch eine Reihe weniger Macho-Praktiken visualisiert („*embretao*, vencido y maniao"; „hincarme a rezar"; „me encierro a yorar").

Die **zweite** Strophe enthüllt das Motiv („Te vi pasar tangueando altanera") seines Kummers („perder la fe, el coraje, el ansia 'e *guapear*"), akzentuiert durch die Sinnlichkeit der Frau („un compás tan hondo y sensual"). Ihr Dasein hat ihm alle Merkmale eines *guapo* abgenommen („el coraje, el *pucho* en la oreja, pasao *malevo* y feroz"), was er in der **dritten** Strophe konkretisiert: „miedo a matar, en vez de pelear, me puse a correr; me vi a la sombra o *finao*; de noche angustiado me encierro a llorar". Am Ende („yo que nunca aflojé") appelliert er lobpreisend („pensé en no verte y temblé") erneut an die Liebe: „Decí, por Dios, ¿qué me has dao, que estoy tan cambiao…, no sé más quién soy?"). Erneut ist es die Verwendung von Fragen, die seinen Grenzzustand bekräftigen und den Tango mit einem zerrissenen Appell enden lassen.

In diesem *malevo*-Kontext wirkt der Lunfardo-Einsatz zweckmäßig, denn die Realität wird damit authentisch und – in Discepolíns Worten – „más poderos[a] y más nuestr[a]" (Galasso 1986: 25) präsentiert. Für Filiberto war dieser Tango – anders als Discepolíns Auslegung – der Ausdruck der *varón porteño*, wie er im Interview für *La Nación* seine musikalische Darbietung erläuterte: „Quise dar la nota fuerte del hombre del suburvio, […] que espera a la mujer que lo ha citado, parado en una esquina, y el tiempo pasa, y no viene y comienzan las sospechas y los celos y empieza a sufrir, pero como es hombre y malevo no llora sino que ruge, como he querido que rujan sus notas"[234] (Pujol 2017: 158). So ist beim Hören eine paradoxe

---

[232] „‚Malevaje' verspottet den Code der Courage, der in der städtischen Kultur der späten 1920er Jahre anachronistisch war, und scheint zuweilen die Poetik des Messers zu karikieren, dieses Vorstadt-Epos, das in den Jahren des Yrigoyen blühte und in einigen Texten von Jorge Luis Borges gipfelte. Die Identitätskrise, ein unvermeidliches Thema in dem *discepolianischen* Œuvre, beschränkt sich nicht nur auf die *guapos* als gefährdete Art, sondern nimmt an den gemeinsamen Fragen der Zwischenkriegszeit und den durch die Moderne verursachten irreversiblen Verschiebungen teil. Das Opfer dieser Krise wird schließlich der Mann ‚auf der Straße' sein, das Zahnrad in der neuen Maschinerie des Jahrhunderts". Auf diese epochale Erläuterung werde ich im Kapitel 6 zurückgreifen.

[233] „die ebenso schmerzhafte wie komische Bestätigung, dass es keine unveränderlichen Gewissheiten oder Wahrheiten mehr gibt".

[234] „Ich wollte die Stärke des Mannes aus den *arrabales* zum Ausdruck zu bringen, der auf die Frau wartet, die ihn gerufen hat, an einer Ecke stehend. Die Zeit vergeht, und sie kommt nicht. Misstrauen und Eifersucht beginnen, und er beginnt zu leiden. Da man als Mann und *malevo* weint man nicht, sondern brüllt, wollte ich auch die Musiknoten schreien lassen".

Resonanz zwischen Musik und Text zu spüren, die wiederum als Verstärkung des Grotesken interpretiert werden kann. Es lässt sich anhand der Rezeption feststellen, dass die von Discepolín projizierte Interaktion zwischen dem *malevaje*, dem *guapo* und der Geliebten, sein Publikum dem Anschein nach faszinierte. Darüber hinaus gelang es Discepolín, den Autor-Hörer-Transfer zu intensivieren. Der Dichter erweiterte sein Repertoire um zwei lustige Kompositionen („¡Victoria!" und „¡Justo el 31!") in denen er erneut auf Lunfardo-Ausdrücke zurückgriff. Aus Platzgründen wird in der Analyse nur der Tango „Victoria" berücksichtigt.

Das Plakat (Abb. 4.14) zeigt die erste Ausgabe von „¡¡Victoria!!", im Jahr 1930 vorgetragen in dem Teatro Porteño von Pepe Arias durch die „Compañía de Grandes Revistas" (herausgegeben von H. Pirovano, Cover-Zeichnung von Alfredo Monteys). Trotz der Kennzeichnung Pirovanos, hielt Discepolín dies nie für einen „tango cómico". Für ihn war es ein groteskes Stück. Seine Definition von Komik war immer eindringlich: „En arte, lo cómico por lo cómico nunca va lejos. Eso lo saben muy bien los humoristas, que siempre se quedan más acá de la raya popular. Y es que al pueblo no le gustan mucho los chistosos profesionales. Los tolera y hasta los festeja, pero se cansa pronto de ellos"[235] (Galasso 1986: 20). Pujol schildert als Neuigkeit einige musikalische Besonderheiten dieser Komposition, die den histrionischen Stil Discepolíns charakterisieren:

> „Victoria" abre con un breve estribillo que sitúa al oyente *in media res*; una exclamación triunfal, ajena al carácter habitual de los tangos, funciona como fanfarria de apertura. El tema empieza en el quinto compás, pero en lugar de una melodía de contornos bien definidos y puntos de tensión claros, se trata de una línea fluctuante al servicio de las palabras. En este sentido, es uno de los tangos más „teatrales" de Discépolo. Por momentos parece un recitativo.[236] (Pujol 2017: 164, Hervorhebung i.O.)

Diese Erklärung Pujols führt dann zu der Frage, welche Absicht Discepolín mit der Strukturierung dieses Stücks verfolgt. Wie üblich macht der Dichter in drei Minuten aus seinen Kompositionen ein kleines Theaterstück. Insbesondere für „Victoria" versucht er, das Scheitern als Motiv des Spotts mit Zügen des Grotesken hervorzuheben. Aus diesem Grund beginnt es mit einem triumphalen Ausruf („ajena al carácter habitual de los tangos"), der als Eröffnungsfanfare fungiert. Auf diese Weise gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit der Zuhörer musikalisch zu wecken und folglich mit der Erzählung zu interagieren. Diese Absicht Discepolíns hielt die Gardel-Fassung vom 12. September 1929 perfekt fest, da der Sänger die Intonation für einige Takte unterbrach, um die Wirkung der Lyrik dieses Textes – indem die Musik dienlich dominierte – hervorzuheben (vgl. ebd.). Am Ende des „bis"-Teils in der Gardel-Fassung ist ein kurzes theatralisches Gespräch vor Gitarrenbegleitung zu hören. Das Plakat (Abb. 4.14) zielte bereits mit dem Untertitel „der Tango, auf den die Ehemänner so lange gewartet haben" darauf, das öffentliche Interesse zu wecken. Dies stützt zudem Discepolíns

[235] „In der Kunst kommt man mit der Komik um der Komik willen nie weit. Dies ist den Humoristen bekannt, die immer näher an der populären Linie bleiben. Und es ist eine Tatsache, dass das Volk die professionellen Witzbolde nicht besonders mag. Man toleriert sie und feiert sie sogar, aber man wird ihrer bald müde".

[236] „‚Victoria' beginnt mit einem kurzen Refrain, der den Zuhörer *in medias res* stellt; ein triumphaler Ausruf, der dem üblichen Charakter von Tangos fremd ist, wirkt als Eröffnungsfanfare. Das Thema beginnt im fünften Takt, aber statt einer Melodie mit klar definierten Konturen und klaren Spannungspunkten ist es eine fluktuierende Linie, die den Worten dient. In diesem Sinne ist es einer der ‚theatralischsten' Tangos von Discépolo. Manchmal wirkt es wie ein Rezitativ".

Warnung an seinen Darsteller, die zentrale theatralische Natur seines Tangos zu berücksichtigen.



Die Figur stellt einen euphorischen Mann dar, der lauthals zelebriert, dass seine Frau gegangen ist. Er denkt jedoch auch über den „*panete*" nach, der dieses (fig.) ‚Paket' mitgenommen hat.

Abb. 4.14: „Un suceso del Porteño – El tango que esperaron tanto tiempo los maridos"– Plakat mit Discépolo Unterschrift (u. rechts) (Quelle: Ferrer/Del Priore 1999: 194, Tomo I - Archivo de la Nación Argentina)

„Victoria" (1930, Enrique Santos Discépolo)

¡Victoria!
¡*Saraca*[237], Victoria!
Piante[238] de la noria:
¡Se fue mi mujer!
Si me parece mentira
después de seis años
volver a vivir...
Volver a ver mis amigos,
vivir con mamá otra vez.
¡Victoria!
¡Cantemos victoria!
Yo estoy en la gloria:
¡Se fue mi mujer!

¡Me saltaron los tapones,
cuando tuve esta mañana
la alegría de no verla más!
Y es que al ver que no la tengo,
corro, salto, voy y vengo,

Sieg!
Achtung, Sieg!
Ich bin der Tretmühle entkommen:
meine Frau ist gegangen!
Es kommt mir unglaublich vor,
nach sechs Jahren
wieder leben ...
Meine Freunde wiederzusehen,
wieder bei Mama leben.
Sieg!
Lasst uns den Sieg besingen!
Ich bin in einem Rausch:
Meine Frau ist gegangen!

Mir ist die Sicherung durchgebrannt,
als ich heute Morgen die Freude hatte
sie nicht mehr zu sehen!
Und da ich sehe, dass ich sie nicht habe,
renne, springe und laufe ich hin und her

[237] *Saraca* – (Por cruce con el napolitano *saraca* = sardina). Araca: 1. Voz de alarma – equivalente al español guarda o cuidado. 2. Voz de sorpresa. Del caló *aracantanó*: guardián - palabra que los presos empleaban para prevenirse ante la cercanía de un guardián (Conde 2019: 289; 47). (Durch Kreuzung mit der neapolitanischen *saraca* = Sardine). *Araca*: Alarmstimme - entspricht der spanischen Wache oder Fürsorge. Stimme der Überraschung. Del *caló* aracantanó: Wächter - ein Wort, das Gefangene benutzten, um zu verhindern, dass sie sich in der Nähe eines Wächters aufhielten.

[238] *Piantar* – Forma aferética de *espiantar*: Huir, escapar, ir (Del ital. *piantare*: plantar, burlar o abandonar a alquien, muy probablemente por el cruce con el ital. *spiantare*: arrancar, desarraigar) (Conde 2019: 256; 147).

desatentao...¡Gracias a Dios	sorgenfrei ... Gott sei Dank,
que me salvé de andar	dass ich mich davor bewahrt habe
toda la vida atao	das ganze Leben gefangen zu sein,
llevando el bacalao	und der Kabeljau
de la Emulsión de Scott…!	von der Scott-Emulsion zu tragen…!
Si no nace el marinero	Wenn der Matrose nicht geboren wäre
que me tira la pilota	der mir den Rettungsring zuwirft,
para hacerme resollar....	damit ich ein Lebenszeichen von mir gebe ...
yo ya estaba condenao	war ich bereits verurteilt
a morir ensartenao,	angebunden zu sterben,
como el último infeliz.	als der letzte Unglückliche.
...	…
Me da tristeza el *panete*[239],	Mir tut der Dummkopf leid,
chicato[240] inocente	der kurzsichtige Naivling,
que se la llevó...	der sie mitgenommen hat...
¡Cuando desate el paquete	Wenn er das Paket auspackt
y *manye*[241]que se *ensartó*[242]!	und erkennt, dass er getäuscht wurde!
...	…
	(Übers. H. Heggen)

Der Stoff (Täuschung) wurde bereits in „Chorra" behandelt; hier verwandelt sich das Leid aber in Freude, wie die ersten Verse deklamieren („*Saraca*, Victoria!"). Die Lyrik weist den Gebrauch von Lunfardo-Ausdrücken und häufigen Ausrufezeichen auf, womit die deklamierte Absicht des Dichters zur Geltung kommt. Der Protagonist erzählt (Epos) wie glücklich („**¡***Saraca,* Victoria!") er ist, weil seine Frau gegangen ist („¡Se fue mi mujer!"). Sein Drama wird in der **ersten** Strophe durch eine Metapher („*pianté* de la noria") präsentiert. Seine Emanzipation (Thema) – welche er noch nicht begreifen kann („me parece mentira, después de seis años") – zelebriert (Motiv) er mit neuen Plänen („volver a vivir, a ver mis amigos") sowie auch mit einer Parodie („vivir con mamá otra vez"). Der Verlassene verspottet sich selbst, nimmt die möglichen Witze anderer vorweg und enthüllt eine Maske, die nicht verhüllen kann, was sie zu verbergen versucht (vgl. Kirschner 2015: 207). Der **Refrain** – welcher beim ungewöhnlichen Beginn als Eröffnungsfanfare diente – wird am Ende euphorisch wiederholt.

In der **zweiten** Strophe erläutert der Erzähler, wie sein Leidensweg geendet hätte („toda la vida atao", „estar condenao", „morir ensartenao", „último infeliz"), wenn ihm nicht der „marinero", den „pilota" zugeworfen hätte (fig. befreien), und handelt dabei wie ein Bajazzo („corro, salto, voy y vengo") als groteskes Musterbild. In der Metapher „llevando el bacalao de la emulsión de Scott"[243] wird auf eine Konsumgesellschaft hingewiesen, die ihre

[239] *Panete* – Tonto (Etimol. Incierta) (Conde 2019: 242).
[240] *Chicato* – Corto de vista, mipoe. (Del ital. Meridional ciccato: enceguecido).
[241] *Manyar* – Saber, conocer, comprender, reconocer, identificar. (De la expr. ital. *mangiare la foglia*: entender la causa de algo) (Conde 2019: 213).
[242] *Ensartarse* – Errar, equivocarse. 2. Frustrarse, fracasar. (Por ext. del amer. *ensartar*: hacer caer en un engaño o trampa) (Conde 2019: 142).
[243] Die Metapher bezieht sich auf ein Tonikum, das auf Basis von Kabeljau-Leber hergestellt und von einigen Ärzten zur Behandlung von Anämie, Erschöpfung, Rachitis, Lungenentzündung und Brustkrankheiten empfohlen wurde. Die Emulsion wurde mit der Figur eines Individuums beworben, das einen großen Fisch auf seinen Schultern trug. Diese Referenz war eine Art Pop-Kultur. Wie beim cinéfilo-Poeten Raúl González Tuñon funktionierte bei Discépolo alles, was popkulturellen Sinn hatte. Sein Blick richtete sich auf die Details

charakteristischsten Objekte aus „metonymischen Marken fetischisierte“ (vgl. Pujol 2017: 164). In der **dritten** Strophe zeigt der Erzähler ein sarkastisches Mitleid für den „inocente“ („panete, chicato“), wenn jener wahrnimmt („manyé“) mit welch trügerischem „paquete […] se ensartó“. Dennoch war er selbst in der Tat der erste Naive, der verlassen wurde. Daher provozierte „Victoria“ ein sofortiges und offenes Lachen, ohne jedoch ein gewisses Maß an Enttäuschung und Grausamkeit vollständig auszuschließen (vgl. ebd.: 163). Es gab keinen Zweifel daran, dass die Werke Discepolíns Ende der 1920er Jahre unterschiedliche Seiten aufwiesen, die alle mehr oder weniger durch den „*rictus* des Humors“ gekennzeichnet waren, wie von der Ästhetik des Grotesken verstanden wurde (vgl. ebd.). Die zirkulierende soziale Energie evoziert somit kollektive Emotionen in Form von Empörung, Mitgefühl, Erleichterung und Jubel.

In „Victoria“ wurde, wie bereits in „Chorra“, der Humor, der aus dem „Sinn für Lächerlichkeit“ (Pujol 2017: 126) hervorgeht, ermittelt. Das wiederholte Auftreten von Lunfardismen (*Saraca, panete, chicato, manyé*) und kolloquialen Formen (*atao*, *desatentao, condenao, ensartao*)[244] trägt dazu bei, ein Klima des Humors zu schaffen. Dieser Tango kann als humorvolle Antwort auf ein festgelegtes Motiv des *tango canción* verstanden werden. Denn wenn „Mi noche triste“ die ursprüngliche thematische Linie der liebevollen Verlassenheit und die daraus resultierende „Mischung aus Sehnsucht und Ressentiments“ festlegte, wandelte „Victoria“ die „Klage in laute Zustimmung“ (vgl. ebd.: 163) und die Ermahnungen der bittersten Tangos in Ausdrücke der Freude. Ebenfalls wiederholen sich in „¡Justo el 31!“ mehrere derartige Erkennungszeichen (Lunfardismen, Sarkasmus, Stoff), in dem der Erzähler spöttisch („verrückt vor Glück“) von seiner trickreichen Aktion erzählt – wie es im Text heißt –, eine „närrische Engländerin“, die ihn „am ‚1. des Monats‘ verlassen“ wollte, loszuwerden.

4.4.3 Die „beschreibende“-Linie: „*De chiquilín te miraba de afuera*“[245]

Nach dem Ende der *década infame*, die von Straflosigkeit, der Korruption, Wahlbetrug, zahlreichen Selbstmorden von Künstlern und Dichtern, der Ermordung eines Abgeordneten im Senat und vielen anderen bedrückenden Episoden geprägt war, verfasste Discepolín einen beschreibenden Tango. In diesem wird zum ersten Mal seine Stadt Buenos Aires erwähnt. Der Tango „Cafetín de Buenos Aires“ (1948) schließt den Zyklus seiner Lieder mit einer lyrischen und evokativen Gesamtheit. Er spricht über die Jahre der Freundschaft und Melancholie und wurde in nur acht Tagen geschrieben, was für Discepolín ein Rekord war (vgl. Pujol 2017: 350). Die Erinnerung an die verschiedenen *bares del Once* (darunter Café Oberdam) war das Material dieses Tangos. Die Musik wurde von Mariano Mores komponiert, einem bedeutenden Tango-Musiker Argentiniens. Im Interview am 05. Mai 1993, veröffentlicht in der Zeitschrift *La Maga*, erzählte Mores folgende Anekdote:

---

der modernen Stadtleben, um Materialien zu finden. Seine Texte waren jedoch nicht nur bloße Zeugnisse einer Epoche (vgl. Pujol 2017: 164).

[244] Hier wird auf die Auslassung des Buchstabens „d“ am Ende des Verses wie in der *gauchesco*-Literatur hingewiesen (vgl. Pellettieri 1976: 105).

[245] „Als Kind habe ich dich von außen betrachtet“ (Vers aus „Cafetín de Buenos Aires“).

> Yo siempre primero hice la música, luego el autor que fuera debía ponerle los versos. La excepción fue Enrique Cadícamo, él me daba los versos y después trabajaba yo. Con Discépolo alguna vez fue al unísono. Me sentaba al piano, esperaba la inspiración y tocaba unas notas, Discépolo enseguida me decía una frase que caía justa. […] Discépolo era encantador, un bohemio divino. Un hombre singular. Tardó tres años en entregarme la letra de „Uno". Después hicimos „Cafetín de Buenos Aires". Mientras hacíamos este tango, un día nos acompañaba el actor Arturo de Córdoba, yo repetía las notas en el piano y Enrique buscaba las palabras. Estaba estancado, y de pronto, vio el perfil de Arturo, que tenía la nariz como los boxeadores y nació aquello de: „La ñata contra el vidrio".[246] (Quelle: M. Mores Interview)[247]

Mores erzählt von einer Boheme, einem einzigartigen und kreativen Discepolín, mit dem er gut zusammenarbeiten konnte. Die Metapher „La ñata contra el vidrio" zeigt die Einfachheit der verwendeten visuellen Sprache und gleichzeitig die Zärtlichkeit, die ihr Autor der Szene verleihen wollte. Wer hat nicht schon einmal beobachtet, wie neugierige Kinder ihre Nase an eine Vitrine oder ein Fenster gedrückt haben? Der aufmerksame Dichter Discepolín sicherlich auch.

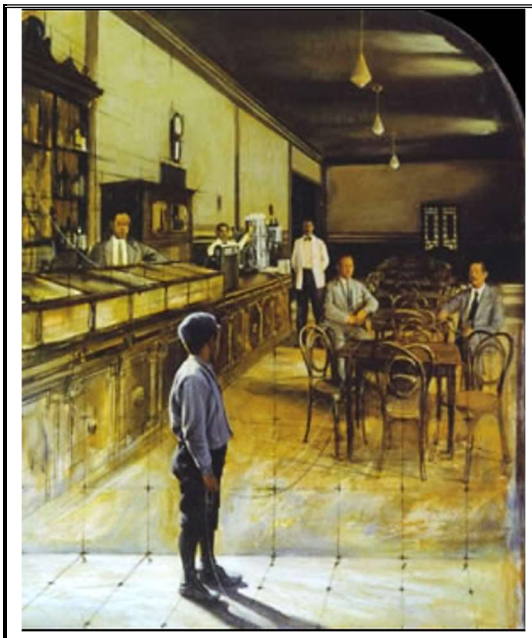
Obwohl Mores in dem Film (s. Abb. 4.15) diesen Tango im Rahmen einer urbanen Fiktion spielt und singt, existierten bereits frühere LP-Aufnahmen aus dem Jahr 1948 (Troilo/Rivero, Stamponi/Tania, Fresedo/Osvaldo Cordó) und später von Piazzolla/Fontán Luna (vgl. Pujol 2017: 352). Die Aufnahme Aníbal Troilos mit Edmundo Rivero wird von der Öffentlichkeit immer noch als eine ikonische Aufnahme gefeiert, da Rivero eine zutiefst prägende Stimme besaß. Denn dieser Ton bringt zur Geltung, wie es auch das Plakat (Abb. 4.15) visualisiert, welche Sehnsucht nach Buenos Aires und seinen urbanen Sitten (*el café, el barrio, los amigos, las charlas*) in Discepolín wohnte. Die braun-goldene Farbe verleiht der Szene eine melancholische Stimmung; die Perspektive mit Blick in die Tiefe des Innenraums (*el café*) durch eine Glasscheibe, die Café und *vereda del barrio* trennt, signalisiert Unerreichbarkeit; das gegenseitige Betrachten der Figuren (*los amigos*) pointiert das Verlangen nach kommunikativem Austausch (*las charlas*). Es ist anzunehmen, dass die zurückblickende wissensdurstige Kindheit (= Vergangenheit) – im übertragenden Sinne – das Leben der Erwachsenen in dieser Stadt (= Gegenwart) mit Nostalgie beobachtet. Es handelt sich um das Treffen in Cafés und die Freundschaftsgespräche, die die urbanen Sitten bezeugen. Dadurch begründete Discepolín die Metaphysik des *café-porteño* (Pujol 2017: 352)[248], eine bedeutsame Sitte in der Hafenstadt.

---

[246] „Ich habe immer zuerst die Musik gemacht, dann musste der Autor, wer auch immer es war, die Verse darauf schreiben. Die Ausnahme war Enrique Cadícamo, er gab mir die Verse und dann arbeitete ich. Bei Discépolo war es einst unisono. Ich saß am Klavier, wartete auf Inspiration und spielte ein paar Noten, Discépolo sagte mir sofort eine Phrase, die genau richtig war. […] Discépolo war ein Sänger, eine göttliche Boheme. Ein einzigartiger Mann. Es dauerte drei Jahre, bis er die Texte zu ‚Uno' lieferte. Dann haben wir ‚Cafetín de Buenos Aires' gemacht. Während wir diesen Tango machten, begleitete uns eines Tages der Schauspieler Arturo de Córdoba, ich wiederholte die Töne auf dem Klavier und Enrique suchte nach den Worten. Er stand still, und plötzlich sah er das Profil von Arturo, der eine Nase wie ein Boxer hatte, und ‚Die *ñata* gegen das Glas war geboren"'.

[247] Das Interview wurde von Eduardo Rafael für *Todo Tango* reproduziert. Siehe Link unter Rafael (o. J.).

[248] Pujol bringt dazu folgenden literarischen Vergleich, der eine semantische Erläuterung offenbart: „Así como Borges se preguntaba por ‚la secta del cuchillo y el coraje', Discépolo fundaba la metafísica del café porteño. Dos construcciones diferentes, unidas por la necesidad de una ciudad mítica, hecha de palabras y recuerdos". (So wie Borges über ‚die Sekte des Messers und des Mutes' nachdachte, begründete Discépolo die Metaphysik



Der Tango wurde für den Film *Corrientes, calle de ensueños,* uraufgeführt am 1949-09-29, beauftragt. Produktion von Luis Saslavsky, Regie Román Vinoly Barreto, 1:13:00 mit Auftritten von Paloma Efron (Blackie), Yoya Duciel und Mores.



Partitur des Tangos, der von Mariano Mores (im Bild) in dem Film selbst gesungen und am Klavier gespielt wurde (47:50-50:32)

Abb. 4.15: „Cafetín de Buenos Aires" – Bild von José Marchi. (Quelle: *Las Crónicas, historias del tango*)[249]

„Cafetín de Buenos Aires" (1948, Enrique Santos Discépolo / Mariano Mores)

De chiquilín te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan...
La *ñata* contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo
igual al mío...

Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste entre asombros:
el cigarrillo,
la fe en mis sueños
y una esperanza de amor.

Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.

Als Kind habe ich dich von außen angeschaut
wie die Dinge, die man nie erreicht...
Die Nase gegen die Scheibe,
von einem Blau der Kälte,
die erst später in meinem Leben
zu meiner Kälte wurde...

Wie eine Schule aller Dinge
Gabst Du mir schon als Junge unter Staunen:
die Zigarette,
den Glauben an meine Träume
und eine Hoffnung auf Liebe.

Wie könnte ich dich vergessen in diesem Jammer,
Café in Buenos Aires,
wo du das Einzige im Leben bist,
das meiner Mutter ähnlich war...
In deiner Wundermischung aus
Weisen und Selbstmördern,
habe ich Philosophie gelernt... Würfel... Spiele...
und die grausame Poesie
nicht mehr an mich zu denken.

des Café Porteño. Zwei unterschiedliche Konstruktionen, die durch das Bedürfnis nach einer mythischen Stadt aus Worten und Erinnerungen verbunden sind).

[249] Siehe Link u. *Todo Tango.*

Me diste en oro un puñado de amigos, que son los mismos que alientan mis horas: (José, el de la quimera... Marcial, que aún cree y espera... y el flaco Abel que se nos fue pero aún me guía…). Sobre tus mesas que nunca preguntan lloré una tarde el primer desengaño, nací a las penas, bebí mis años y me entregué sin luchar.	Du hast mir eine Handvoll Freunde in Gold gegeben, die dieselben sind, die meine Stunden bereichern: (José, der mit der Chimäre ... Marcial, der immer noch glaubt und hofft ... und der magere Abel, der uns verlassen hat aber er leitet mich trotzdem…). An deinen Tischen, die nie fragen, weinte ich eines Nachmittags über die erste Enttäuschung, wurde unter Schmerzen geboren, habe meine Jahre getrunken und gab kampflos auf. (Übers. H. Heggen)

Der Stoff dieses Tangotextes ist die Metaphysik des *Café-Porteño*, die als „escuela de todas las cosas" (Motiv) zu einer Initiationspassage (Thema) geworden ist. Diese „(otra) escuela", wird als das Wahre betrachtet, „sancionada por los códigos secretos de la vida urbana"[250] (Pujol 2017: 353). Daher ist das *Café-Porteño* der Protagonist dieses Tangos. Der Erzähler (Epos) positioniert sich in einer zurückblickenden Perspektive („De chiquilín te miraba de afuera"). Aus dieser metaphorischen Perspektive („la ñata contra el vidrio, en un azul de frío") beschrieb er in seinen Versen (Lyrik) die Suche nach dem Erstaunen („me diste entre asombros"), die ihm die Atmosphäre des *Cafés* ermöglicht („sueños", „amor", „filosofía", „timba", „cigarrillos", „poesía"). Hier gewann er „un puñado de amigos" (José, Marcial, Abel…), an die er sich mit Zuneigung erinnert („los mismos que alientan mis horas"). Die letzten vier Verse fassen den Wert zusammen, den dieser Ort für sein Leben hatte („lloré una tarde el primer desengaño, nací a las penas, bebí mis años"), und sie schlagen den Grund dafür vor, und zwar weil „tus mesas nunca preguntan". Es wird der Tisch als Gesprächspartner personifiziert, der zuhören kann. All dies ist für diesen Tangotext in mehrerlei Hinsicht bedeutsam. Denn hier wird eine Funktion aus diesem Raum der *cultura urbana porteña* hervorgehoben, nämlich die Geborgenheit. Daher kann man dieses „Cafetín de Buenos Aires" nie einfach vergessen, auch nicht „en la queja" (Drama). Weil es bedeutet Schutz, Wärme, ein Gefühl von Angenommensein, Nähe und Zuwendung, Halt und Unterstützung zu finden. Darum kann die zirkulierende sozialer Energie aus diesem Tango in Form von Sehnsucht, Herzklopfen und Melancholie beim Zuhörer wahrnehmbar werden. Nichtsdestotrotz bemerkt Nicolás Sosa Baccarelli für *Todo Tango* etwas Untypisches in dieser Poesie Discepolíns, das eine Frage nach der Ursache offenlässt:

> No había en la poética de Enrique, la añoranza y la melancolía por las cosas perdidas, devoradas por el tiempo, tan común en la letra de tango. Había una dolida visión de la vida como lucha, como desengaño; y de la sociedad, como un salvaje territorio donde la mentira y el poder económico son los que tienen la batuta. Acaso el único tango

[250] „sanktioniert durch die geheimen Codes des urbanen Lebens".

verdaderamente melancólico de Enrique sea „Cafetín de Buenos Aires".[251]
(Sosa Baccarelli (o. J.) für *Todo Tango*)

Der bereits bejubelte *discepolianische* Stil und die Form seiner Poesie hatten sich offensichtlich geändert. Nach seiner Rückkehr von einem Mexico-Aufenthalt im Januar 1947 wurde sein Gegenwartsblick milder. Anhand zweier nennenswerter Gründe scheint es möglich, diese Veränderung in Discepolíns Poetik zu begründen. Ein Grund verweist auf sein Privatleben, nämlich die Liebesgeschichte, die er mit der mexikanischen Journalistin Raquel Díaz de León erlebte, aus der im April 1947 sein Sohn – Enrique Luis Discépolo – hervorging.[252] Allerdings sollte der von Revue und Radio gefeierte Medienstar seinen Sohn nie kennenlernen. Dafür sorgte seine Lebenspartnerin Tania in Buenos Aires, die auf ihren teuren und kapriziösen Lebensstil nicht verzichten wollte. In eine ambivalente emotionale Lebensphase gedrängt, verschob der Dichter seine geplante Mexiko-Reise und vertiefte sich in die Theater-, Radio- und Filmarbeit. Könnte die Reminiszenz an seine Kindheit in den Versen „la ñata contra el vidrio, en ese azul de frío" (= Trostlosigkeit) etwas mit dieser Sachlage zu tun haben? Es ist eine Möglichkeit, die nicht ausgeschlossen werden kann. Tatsache ist, dass Discepolín in der Wiederaufnahme des Theaterstücks *Wunder Bar* von Herzoc und Farkas, in dem Eröffnungsmonolog zu einer Figur zurückkehrte, die – wie Luis Guillén in *Mundo Argentino* betonte – das Wahre mit dem Scheinbaren, das Erlebte mit dem Sinnbildlichen verschmolz. Ein Auszug daraus besagt: „La tristeza influye en los ánimos como la tinta en el agua. [...] Ayúdenme a verlo todo gracioso, amable, cordial y bello. Invito a todos a olvidar que la vida es horrible…"[253] (Pujol 2017: 340). Möglicherweise handelt es sich um ein ambivalentes und unterdrücktes emotionales Signal. Es kann zweifellos als ein Dilemma interpretiert werden, das das Leben von Discepolín bis zu seinem Tod geprägt hat.

Ein zweiter Grund ist sein Geschäftsleben, denn seit 1946 regierte Juan Domingo Perón mit ökonomischen und sozialpolitischen Reformen das Land. Einerseits hatte Discepolín die Masseneuphorie am 17. Oktober 1945 vor dem Regierungssitz[254] an der Plaza de Mayo miterlebt. Andererseits zeichneten sich nach den *mishiadura* Jahren mit der *ollas populares* und der

[251] „In Enriques Poetik gab es keine Sehnsucht und Melancholie nach verlorenen Dingen, die von der Zeit aufgefressen wurden, wie sie in Tangotexten üblich waren. Es gab eine schmerzliche Vision des Lebens als Kampf, als Enttäuschung; und einer Gesellschaft als wildes Territorium, in dem Lügen und wirtschaftliche Macht die Kontrolle haben. Der vielleicht einzige wirklich melancholische Tango von Enrique ist ‚Cafetin de Buenos Aires'".

[252] Für zusätzliche Informationen zu diesem Thema siehe Pujol 2017: 334-338. Dazu kommen zwei Interviews mit Enrique Luis Discépolo, die in Buenos Aires geführt wurden, in denen er einen Großteil des unveröffentlichten menschlichen und beruflichen Materials von Discepolín aus México beleuchtet. Das eine wurde am 1968-01-10 von Julio Lagos für den Archivo *Di Film* gedreht (s. Link u. Lagos 1968); das andere im Jahre 2016 von Gabriel Soria in dem Radio-Sender FM 2x4 ausgestrahlt (s. Link u. Soria 2016). Um die Geschichte dieser Beziehung in der Stimme eines ihrer Protagonisten zu erfahren, siehe R. Díaz de León (1999).

[253] „Die Traurigkeit beeinflusst Geister wie Tinte im Wasser. [...] Hilf mir, alles lustig, freundlich, herzlich und schön zu sehen. Ich lade alle ein, zu vergessen, dass das Leben schrecklich ist…".

[254] Dieses Datum signalisiert für Viele die Geburtsstunde des Peronismus in Argentinien. Mirko Petersen resümiert dieses Ereignis 2018-10-17 für die Amerika 21-Nachrichten und Analysen aus Lateinamerika und schreibt dazu: „Es war nicht nur einschneidend, da er den Weg für Peróns weitere politische Karriere ebnete, sondern weil sie von großem symbolischem Wert für die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Argentinien waren. […] Zwar war Perón bei großen Teilen der Arbeiterschaft beliebt, aber die Mittel- und Oberschicht sowie einige Teile des Militärs standen ihm feindselig gegenüber" (Quelle: *Amerika 21*. Siehe Link unter Petersen 2018).

Korruption während der *década infame* jetzt positive Veränderungen im Land ab. Da Discepolín stets für das Wohl der Allgemeinheit kämpfte, waren solche freundlichen Neuigkeiten für ihn entscheidend, um Sympathien für das neue Regierungsmodell zu entwickeln. Dennoch, und obwohl sich die Mehrheit der Tangoautoren und -komponisten in Argentinien Perón und Eva angeschlossen hatte,[255] waren es Zeiten nachdenklichen Evokationen (vgl. Pujol 2017: 352). Es fällt auf, dass die vielleicht bedeutendsten Tango-Ausdrucksformen der 1940er Jahre in „Sur" (Manzi) und „Cafetín de Buenos Aires" (Discepolín) verkörpert werden. Diese Werke stellen zwei elegische Beschreibungen von Buenos Aires dar: eine fokussiert auf das *suburbio* und die andere auf das *cafetín*. Pujol arbeitet diese Gegenüberstellung in seiner Analyse treffend heraus:

> Las elegías al arrabal transmutado en calles modernas era más el producto de una actitud romántica y contemplativa del mundo que un cuestionamiento a un presente que se declaraba orgulloso del cambio. […] Manzi […] le cantaba al suburbio, casi rural de un pasado brumoso que guardaba „un pedazo de barrio, allá en Pompeya". Discépolo era el poeta del centro, el letrista de la urbe exasperada. Las quejas discepolianas mezclaban la seducción de la ciudad moderna con el responso de las cosas idas, como las odas de Horacio. En esa sutil contradicción residía la atracción del cafetín llorado. […] [Ambos] remitían a paraísos perdidos, definitivamente sellados en el „adiós que siembra el tren" de Manzi y el *memento mori* implícito en el tango de Discépolo.[256]
>
> (Pujol 2017: 352)

Der Name Discepolíns leuchtete als eine Ausnahme gegenüber den mittelmäßigen Tangotexten und den strengen Normen – wie bereits in 4.1 erläutert wurde. Auch als „Provokation für das Establishment", für das der Lunfardo eine „Aggression gegen die Sprache" darstellte, erschien sein Name als Projekt zur „Legitimierung der Volkssprache" (vgl. Pujol 2017: 161)[257]. Allerdings drohte Discepolíns künstlerischen Projekten wegen der Verwendung von Lunfardo-Ausdrücken erneut die Zensur[258], da neue behördliche Vorschriften zusammen mit verschiedenen technischen und formalen Aspekten, die Radioprogramme diktierten, dem Zuhörer hochkünstlerische und kulturelle Auditionen anzubieten (vgl. ebd.). Nach den Kriterien eines diensthabenden Beamten verstießen Discepolíns Tangos gegen die neue Norm, somit konnten sie ggf. aus den Sendungen ausgeschlossen werden. Der Tango „Cafetín de Buenos Aires" wurde beispielsweise nicht nur wegen einiger sprachlicher Ausdrücke (*vieja,*

[255] Es waren Momente der Medienzensur und Unterdrückung von Dissidenten. Daher ist diese Erklärung als „Mitgliedschaft nicht immer freiwillig" oder „alternativlos" zu verstehen.

[256] „Die Elegien über die Vorstädte, die in moderne Straßen umgewandelt wurden, waren eher das Ergebnis einer romantischen und kontemplativen Haltung der Welt als eine Infragestellung einer Gegenwart, die sich stolz auf Veränderung berief. […] Manzi […] besang für die Vorstadt, die fast ländlich von einer nebligen Vergangenheit geprägt war und ‚ein Stück Nachbarschaft, dort in Pompeya' bewahrte. Discépolo war der Dichter des Zentrums, der Lyriker der aufgebrachten Stadt. In den *discepolianischen* Klagen vermischte sich die Verführung der modernen Stadt mit der Verantwortung für vergangene Dinge, ähnlich wie Horacios Oden. Dieser subtile Widerspruch verleiht dem weinenden Café seinen Reiz. […] [Beide] bezogen sich auf verlorenen definitiv besiegelten Paradiesen, wie in Manzis ‚Abschied, der den Zug sät', sowie auf das *memento mori*, das in Discépolos Tango impliziert ist.

[257] Für Informationen zu den Aktionen von Discepolín, Manzi und Vacarezza im Jahr 1944 für den SADAIC siehe Gobello 1973: 160f.

[258] Durch die Zensur hatten die Militärregierungen ab 1943 in den Rundfunks-Medien interveniert und viele Tangos verboten oder befohlen, sie umzuschreiben.

sabiondos, suicidas) zensiert, sondern auch, weil er angeblich ein Gefühl von Pessimismus und Entmutigung vermittelte, das für das gegenwärtige Regime unangemessen war. Die Angelegenheit regelte der SADAIC mit Perón dieses Mal ohne Discepolín, da er in Montevideo mit *Wunder Bar* (Theaterstück) beschäftigt war. Allerdings rebellierte der Dichter angesichts der Zensur. Erneut verteidigte er mittels *Poiesis* seinen Tangostil und die Freiheit, ihn so zu schreiben. Seine Argumentation stellte er ausführlich in der Zeitung *Noticias Gráficas* am 13. Mai 1949 dar. Er betonte, dass die Art der Kommunikation zwischen seiner populären Sprache und der gelebten Realität des Volkes auf keinen Fall manipuliert werden dürfe:

> Puedo admitir críticas a mis tangos. Lo que resulta imposible de aceptar es cierto tipo de protección y consejo, „ponga tal palabra en lugar de lo que usted ha usado". El lenguaje popular es vivo, es enérgico, es personal. La letra del tango es al poema lo que el teatro a la literatura. El idioma es el mismo, su estructuración es distinta. Unos lo dominan, otros no. Lo que muchos llaman lunfardo es brillo de la imagen popular, es una nueva forma de la metáfora, es el lenguaje propio de la canción. Hay cosas que solo se pueden decir de un modo. Cambien el tono y harán el ridículo, por demasiado solemnes, por excesivamente correctos. […] ¿Cómo me van a negar que muchos porteños solo han tenido por mucho tiempo el café como meta de sus vidas? Yo no digo que está bien que así haya sido, pero no puedo desfigurar la realidad, o este sector de la realidad que he pretendido abarcar en mi acuarela de arrabal.[259] (Pujol 2017: 354f.)

Zweifellos wurde Discepolíns Charakterstärke und kämpferische Art von regierungsnahen Ministern wahrgenommen. Sie verstanden den Wert seiner Debatten ‚für oder gegen' eine Idee und planten, dieses Geschick zu ihren Gunsten zu nutzen. Allerdings veranlasste die negative Erfahrung mit der Zensur den Autor, in der Welt der Politik zurückhaltender und vorsichtiger zu werden. Wie Pujol erfasst, ist anzunehmen, dass Discepolíns Weigerung, neue Tangos zu veröffentlichen, mit dieser Episode zu tun hatte. „Cafetin de Buenos Aires" stellte sich als der letzte Tango seiner Autorschaft heraus, der zu Lebzeiten veröffentlicht wurde. Es war eine kapitale Ironie, einen so beträchtlichen Tango-Autor im aktivsten Moment in der Geschichte der *canción-porteña* zum Schweigen zu bringen (vgl. Pujol 2017: 355). Die bereits erstellten Entwürfe neuer Kompositionen wurden – nach seinem unerwarteten Tod am 23. Dezember 1951 – von dem „*amigos del café*" fertiggestellt und als Hommage an „*el amigo Discepolín*" publiziert: „Mensaje" (1953, Cátulo Castillo), „Fangal" (1959, Virgilio y Homero Expósito), „Andrajos" (1961, Alberto L. Martínez, Original Titel: „Sé que reirás de mí") und „Fratellanza" (Homero Expósito, publiziert mit dem Namen „Un tal Caín", SADAIC-Nr 186682)[260].

---

[259] „Ich kann zugeben, dass meine Tangos kritisiert werden. Was man nicht akzeptieren kann, ist eine Art von Obhut und Rat, ‚setze dieses Wort an die Stelle dessen, was du benutzt hast'. Die Volkssprache ist lebendig, sie ist energisch, sie ist persönlich. Die Texte des Tangos sind für das Gedicht das, was das Theater für die Literatur ist. Die Sprache ist dieselbe, ihr Aufbau ist anders. Manche beherrschen es, andere nicht. Was viele Lunfardo nennen, ist der Glanz des populären Bildes, es ist eine neue Form der Metapher, es ist die Sprache des Liedes. Es gibt Dinge, die kann man nur auf eine Weise sagen. Ändere den Ton und du machst dich zum Narren, für zu formal, zu korrekt. […] Wie kann es mir geleugnet werden, dass viele *Porteños* lange nur noch das *café* als Lebensziel hatten? Ich sage nicht, dass es gut war was passiert ist, ich kann aber die Realität oder diesen Realitätssektor, den ich versucht habe, in meinem *arrabal*-Aquarell abzudecken, nicht verzerren".

[260] Für historische Details siehe Gobello / Dimov 2004: 166ff.

4.4.4 Das „Politisch-monologische“ Hörspiel[261]: „*Mordisquito ¡a mí no me la vas a contar*!“

In den 1920er bis 1940er Jahren setzte sich Discepolín für Fragen der sozialen Gerechtigkeit ein,[262] verhüllte aber seine politischen Ansichten. Ab den 1950er Jahren änderte sich dies, denn der Autor war für Perón gemäß Pujol (2017: 366): „una pieza valiosa en el rompecabezas del poder“[263]. Der Peronismus suchte in Discepolín den Ausdruck eines stärkeren und militanteren Engagements als die diskrete Verbindung, auf die sich der Autor in den ersten Regierungsjahren beschränkte (vgl. ebd.). Ein optimaler Zeitpunkt ihn zu überzeugen waren die Monate vor der Präsidentschaftswahl 1951, die eine Gelegenheit boten, ihn dazu zu bewegen, sich aktiv am Wahlkampf zur Wiederwahl Peróns zu beteiligen. Diese Absicht war jedoch nicht einfach umzusetzen, da Discepolín einige staatlich angeordnete Maßnahmen wie Zensur, Verhaftungen von Gegnern, Machtmissbrauch gegenüber Medien sowie Journalisten und Radiosprechern, nicht unterstützte. Darüber hinaus sei die mangelnde Meinungsfreiheit des Autors aufgrund harscher Kritik an seinen Texten absolut inakzeptabel. Auch zeitlich war er mit der Vorbereitung von *Blum* (Theaterstück) sehr eingebunden. Die Regierung setzte jedoch ihre Strategieplanung fort, um die Bindung zum Autor zu stärken. Dann gab es einige persönliche Treffen mit dem Präsidentenpaar, wobei deutlich wurde, dass Discepolín, wie von Pujol (2017: 370) beschrieben, „no integraba la cohorte de aduladores“[264]. Diese Tatsache wird durch folgende Anekdote aus Peróns Rede veranschaulicht, welche die Macht des Politikers unterstreicht: „Un hombre va al circo a ver a un trapecista tocar el arpa sobre una pila de objetos que hacen equilibrio arriba de una cuerda, y dice no gustarle la música del valiente intérprete“[265] (ebd: 369). Es kann auch – ironisch von Perón provoziert – als eine Chronik mit beißendem *discepolianischen* Ende interpretiert werden. Sie hatte eine klare politische Botschaft, denn der Trapezkünstler war Perón, und mit dem Zirkusbesucher war Discepolín gemeint. Diese Äußerung hatte zunächst keinen Einfluss auf eine Kursänderung in der Intention und Tonalität von Discepolíns Inszenierungen (vgl. ebd.). Daher ist es naiv anzunehmen – wie die offizielle Propaganda jener Jahre nahelegte –, dass es dem Peronismus gelungen war, die *discepoliasnische* Weltsicht zu verändern (vgl. ebd: 371). Dennoch steht außer Zweifel, dass bestimmte Maßnahmen das Verhältnis von Discepolín zur Politik erheblich verbesserten. Trotz der anfänglichen Skepsis vollzog sich Discepolíns Verbindung zum Peronismus in zwei aufeinanderfolgenden Phasen. Zunächst wurde er zum Direktor des Teatro Cervantes ernannt, eine Auszeichnung, die der Autor *ad honorem* entgegennahm. Auf der von Discepolín besuchten Theaterbühne traten sofort die ersten Symptome des Unbehagens auf, obwohl der Autor, wie bekannt war, Korruption anprangerte. In diesen Zusammenhang schreibt Pujol (2017: 380): „Si la acusación de enriquecimiento y acomodo llegó a molestarlo más que otra cosa, era porque Enrique conocía los buenos negocios que

[261] Das Konzept „*radioteatro monológico político*“ wurde aus Pujol 2017 entliehen.
[262] Discepolín trifft beispielsweise auf die *Artistas del Pueblo* und ihre volkstümlichen Ansichten (s. Kap. 1).
[263] „ein wertvolles Teil im Puzzle der Macht“.
[264] „nicht zu den Lobpreisern gehörte“.
[265] „Ein Mann geht in den Zirkus, um einem Trapezkünstler zuzusehen, wie er auf einem Stapel von Gegenständen, die auf einer Schnur balancieren, Harfe spielt, und er sagt, er mag die Musik des tapferen Darstellers nicht“.

algunos de sus conocidos estaban haciendo subidos al tren del peronismo“[266]. Discepolín versuchte daher, die Beziehungen zum Peronismus transparent zu halten.

Die zweite Phase begann mit einem Anruf von Raúl Apold[267], den seine Gegner „den argentinischen Goebbels“ nannten. Discepolín fürchtete ihn, da er wusste, dass Apold die Macht hatte, zunehmend einflussreiche Medienkarrieren gezielt anzukurbeln oder zu zerstören (vgl. ebd.: 373). Das Projekt Apolds bestand aus einem Radio-Zyklus mit dem Titel „*Pienso y digo lo que pienso*“[268], der zwischen Mai und November 1951 auf offiziellen Radiosendern ausgestrahlt werden sollte. Persönlichkeiten aus dem Showbusiness sollten die von der Subsecretaría de Informaciones angefertigten Monologe zugunsten von Perón vortragen. Sie sollten reden, als wären sie Politiker im Wahlkampf. Führende Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur wurden beauftragt, eine Stimme in Szene zu setzen, die ganz auf der Linie der Politik von Perón und Evita verankert war (vgl. ebd: 374). Discepolín reagierte nicht sofort und suchte Rat. Einige Freunde aus dem SADAIC versuchten ihn mit folgendem Argument davon abzubringen: „¿qué podía ganar Discepolín haciéndole propaganda a Perón? El presidente no se atrevería a mover un dedo contra su autor de tangos preferido“[269] (ebd.: 373). Ermutigt durch diese Unterstützung gab Discepolín eine diplomatische Antwort, sicher, dass sie seinem Ruhm nichts anhaben würde: „me gustaría pero no puedo…“[270] (ebd.). Immerhin war er mit den *Blums*-Aufführungen sehr eingespannt. Apold entwaffnete dieses Alibi schnell und bot ihm an, direkt aus den Umkleidekabinen des Politerama-Theaters live zu senden, um Zeit zu sparen. Er sollte nur einige Pamphlete von Abel Santa Cruz und Julio Porter lesen, versicherte ihm Apold. Dies war kein opportunistischer, sondern für Discepolín ein existentieller Pakt (vgl. ebd.). Daher war die Entscheidung heikel, aber doch zugunsten von Apold ausgefallen.

Nachdem ich Discepolíns Arbeit und öffentliche Auftritte analysiert habe und erkenne, dass sie stets nach Harmonie in etablierten Beziehungen strebten, stimme ich den folgenden Überlegungen Pujols zu dieser erzwungenen Entscheidung zu, die Discepolín in Eile treffen musste: „De haber podido analizar el fenómeno desde una posición más neutral y segura, Discépolo hubiera escrito otro tango o alguna pieza de teatro inspirados en la impostura del discurso político y los instrumentos actorales del mismo“[271] (ebd.: 374). Gewiss könnte der Harlekin dieses Tangos – meines Erachtens – in den Versen so etwas erzählen: Sie haben ihm eine Zwangsjacke angezogen! In der Tat wurden die Auswirkungen der Zwangslage rasch gravierend, wie den folgenden Absätzen erläutert wird.

Das Radio war ein Medium, das Discepolín faszinierte. Er besuchte es bei verschiedenen Gelegenheiten: u.a. 1947, als er eine Sendung mit dem Titel „Cómo nacieron mis

[266] „Wenn ihn der Vorwurf der Bereicherung und des Entgegenkommens mehr als alles andere ärgerte, dann deshalb, weil Enrique sich der guten Geschäfte bewusst war, die einige seiner Bekannten im Zug der Peronisten machten“.

[267] „Apold war ein obskurer Perón-Beamter, der mit Propagandatechniken mit großem Geschick umging“. Weitere Informationen über die konkreten Propaganda-Formen zugunsten des Regimes siehe Pujol 2017: 373f.

[268] „Ich denke und sage, was ich denke“.

[269] „Was konnte Discepolín gewinnen, wenn er für Perón Propaganda machte? Der Präsident würde es nicht wagen, einen Finger gegen seinen Lieblingsautor zu rühren“

[270] „würde ich gerne, aber ich kann nicht…“.

[271] „Hätte er das Phänomen aus einer neutraleren und sicheren Position heraus analysieren können, hätte Discépolo einen anderen Tango oder ein Theaterstück geschrieben, das vom Betrug des politischen Diskurses und seinen schauspielerischen Instrumenten inspiriert war“.

canciones“[272] in *LR3-Radio Belgrano* produzierte, und schließlich 1951 für die o.g. politische Sendung. Discepolíns Beziehung zum Rundfunk wurde von niemanden für und wider argumentiert. Jedoch waren alle sich einig, dass es im Land noch nie einen Fall von so gut gemachter politischer Propaganda gegeben hatte – eine Apologie für eine Regierung, die mit viel Einfallsreichtum und Talent ausgedrückt wurde. Auch seine Argumentationen in der vorbereiteten Rede waren deutlich und entsprachen den bekannten Tatsachen. Discepolín nutzte die Gelegenheit, über das Radio zu kommunizieren. Dabei erwähnte er unter anderem Fakten aus der Geschichte, wie die *Semana Trágica*, das Massaker von *La Forestal* und *La Patagonia Rebelde*, die die Gesellschaft bewegten. Aus diesem Grund war seine Propaganda, die einige Wahrheiten hervorhob, nicht allzu weit von der Realität entfernt, insbesondere wenn zahlreiche Argentinier das Radio einschalteten. Darum erlangte dieser Zyklus mit Discepolín den Status eines „periodismo de opinión“[273] (Pujol 2017: 377). Nach der ersten Rundfunkübertragung mit Lola Membrives war die Stimme des Ansagers deutlich zu hören: „Ahora un gran actor, Enrique Santos Discépolo, en una sincera audición en la que piensa y dice lo que piensa“[274] (Pujol 2017: 375). Trotz der strengen endgültigen staatlichen Kontrolle beteiligte sich Discepolín an der Niederschrift seiner Monologe und korrigierte oder fügte eigene Formulierungen hinzu. Von seinem ersten Auftritt an gab er den Ton für seine Monologe vor, indem er seine Gegner verspottete und auf die Kleinlichkeit und Sinnlosigkeit seiner Kritik an der Regierung hinwies (vgl. ebd.). Der Dichter steigerte diese Kritik mit jeder Folge. Viele Zuhörer konnten nicht glauben, was sie hörten: „¿El estilo hiperbólico y agudísimo de Discépolo haciendo propaganda de Perón?“[275] (ebd.). Die Gesellschaft wurde in überzeugte Zuhörer und Gegner dieser Manipulationsart des Populismus gespalten. Die ersten, zum Teil empörten Mitbürger, erkannten die Gelegenheit, ihre Wut zu zeigen und nahmen an einem wahren *discepolianischen* Fest in den Diensten von Perón und Evita teil. Die Anderen, die Teil der zum Schweigen gebrachten Opposition waren, lehnten das Programm ab, konnten aber – etwas masochistisch – nicht aufhören zuzuhören. Die Intervention Discepolíns, Medienberichten zufolge, erhöhte die Zuhörerzahlen durch das tiefe Unbehagen, das seine Gespräche hervorriefen. Die Einflussnahme des Zyklus wurde von der Zeitung *Noticias Gráficas* begünstigt, die den Monolog vom Vorabend jeden Nachmittag von Montag bis Freitag veröffentlichte (vgl. ebd.: 377). Folglich galt, „lo que empezó siendo una muestra de propaganda política devino en el gran tema de conversación de los argentinos“[276] (ebd.: 376). Wie bereits analysiert, war Discepolín ein Künstler, der sich für das Wohl der Gesellschaft einsetzte. Er kommunizierte durch kulturelle Praktiken, bei denen Intermedialität eine zentrale Rolle spielte. Die Konvergenz verschiedener Medien und Ausdrucksformen wie Radio, Presse, Filme, Monologe, Tangos und Theaterstücke ermöglichte es ihm, wichtige Botschaften zu übermitteln. In den o.g. Radiobeiträgen thematisierte er beispielsweise die sozialen Möglichkeiten, die von der peronistischen Regierung der Gesellschaft versprochen wurden.

[272] Einige Gespräche wurden vom Galasso 1986, Kap. II – „Cómo nacieron mis canciones“, veröffentlicht.
[273] „Meinungsjournalismus“.
[274] „Jetzt ein großartiger Schauspieler, Enrique Santos Discépolo, in einem aufrichtigen Vorsprechen, bei dem er denkt und sagt, was er denkt“.
[275] „Der hyperbolische und extrem scharfe Stil von Discépolo, der Propaganda für Perón macht?“.
[276] „was als politische Propagandaveranstaltung begann, entwickelte sich zum großen Gesprächsthema unter den Argentiniern“.

Nach Discepolíns Teilnahme kehrte in der Sendung jedoch die unterwürfige Routine zurück. Denn die anderen Persönlichkeiten des Showbusiness wie Enrique Muiño, Eva Franco, Luis Sandrini, Fanny Navarro, Santiago Arrieta, Hugo del Carril, Zully Moreno, Alberto Closas, Tita Merello und Pepe Iglesias „repetían las frases huecas encargadas por Apold en las cercanías de los comicios electorales“[277] (ebd.: 377). Ganz im Gegenteil „[e]l vértigo político de aquel año quedó dramáticamente documentado en la voz sarcástica y persuasiva de Discépolo: ¿Por qué hablás si no sabés?“[278] (ebd.). Der Dichter gestaltete die Interaktion anders, indem er sich nicht aufdrängte, sondern zum Nachdenken anregte. Angesichts der Zuhörer-Resonanz ergibt sich die Frage: Wer könnte die Zirkulation sozialer Energie, die Discepolíns Radio-Auftritte in wiederholbaren Formen von ambivalentem Spaß oder Interesse (Unruhe, Schmerz, Staunen, Herzklopfen, usw.) hervorriefen, bestreiten? Tatsache ist, dass Discepolín dem gefährlichen Spiel des politischen Radios frönte: Er „defendió con convicción, ironía y vehemencia, lo que él entendía un avance en el campo político y social, el gobierno del General Perón“[279] (Ricardo García Blaya (o. J.) für *Todo Tango*). Niemand konnte sich wirklich vorstellen, welche Auswirkungen diese Radiogespräche haben würden, nicht einmal Apold selbst (vgl. ebd.). Lediglich Discepolín spürte persönlich die Anfeindungen und die Abscheu der Andersdenkenden (aus der Opposition, von Intellektuellen sowie aus dem Freundeskreis) in Form von anonymen Briefen, Telefonanrufen zu ungünstigen Zeiten und einem erpresserischen Ton, leeren Theatersälen aufgrund des absichtlichen Kaufs aller Eintrittskarten, Postsendungen mit zerbrochenen LP's, Verweigerung von Freundschaftsgrüßen usw. Um öffentlich auf diese verbale und schriftliche Gewalt zu reagieren, nahm Discepolín am 26. Juli 1951 (Kapitel 13 von 39) die Figur des „Mordisquito“ in seinen Monologen auf, den Stereotyp des *gorila porteño*, ein glaubwürdiges Porträt des damaligen Anti-Peronisten. So würde er fortan seinen Gesprächspartner „Mordisquito“ nennen. Dieser war ein tapferer Kerl, der jedoch auch einen schwierigen Charakter hatte vor allem ein Anti-Peronist war. Der Einfall stammte aus einer der Unterschriften, die unter einem der anonymen Briefe stand. Hier ist nur der Anfang seines Monologes als Beispiel für den histrionischen Discepolín, der eine Ansicht verteidigt, die er für plausibel hält. Trotz der Fülle an Beleidigungen und Verleumdungen, die er erhielt, bleibt er sachlich und objektiv:

> Sí, son muchas las cartas que recibo. Y tanto o más que las otras me interesan las que me reprochan algo. Por eso me interesó la tuya, Mordisquito – así firmabas, ¿verdad?… ¡Mordisquito! … – Y voy a contestarte porque veo que te has hecho un lío. Un lío grande. Te quejás, y tu queja es como si vinieras a decirme que instalaste en la calle Corrientes una fábrica de trampas para cazar osos y que estás furioso porque no vendés ninguna. Tipo chaleco sería el de tu aspiración. ¿Quién te iba a comprar una trampa para cazar osos aquí en Buenos Aires? Tu pretensión estaría consignada dentro de ese capítulo que en medicina legal se llama el piante, ¿verdad, Mordisquito? Es como si quisieras darte la mano en el espejo.[280] (Relatos radiales de E.S.D. 2006: 61)

[277] „wiederholten die von Apold in Auftrag gegebenen hohlen Sätze im Umfeld der Präsidentschaftswahlen“.
[278] „Die intensive politische Aktivität dieses Jahres wurde mit Discépolos sarkastischer und überzeugender Stimme dramatisch dokumentiert: Warum redest du, wenn du es nicht weißt?“.
[279] „verteidigte mit Überzeugung, Ironie und Vehemenz, was er als Fortschritt auf politischem und sozialem Gebiet verstand, die Regierung von General Perón“.
[280] „Ja, ich erhalte viele Briefe, auch solche, die Vorwürfe enthalten. Daher hat mich auch dein Brief interessiert, Mordisquito – so hast du unterschrieben, nicht wahr? Ich werde dir antworten, da ich sehe, dass du ein großes

Um einen Satz von Pujol (2017: 381) aufzugreifen: „Al ponerle nombre, la figura del opositor cobró humanidad. […] Lo que empezó siendo una burda propaganda oficialista terminó convertido en una especie de radioteatro en clave política. Escuchar a 'Mordisquito' era seguir la serial del peronismo. Y, gustara o no, […] era y seguiría siendo la del país"[281]. Es kann festgehalten werden, dass die Formung der vorliegenden Dialoge eine Dichte der Dialektik der 1940er und 1950er Jahre sowie eine hohe Dynamik in der sozialen Kommunikation ersichtlich machte. Diese werden insbesondere durch die Figur des „Mordisquito" repräsentiert. Discepolíns Inszenierungen sollten in die Geschichte als „*Modisquito, ¡a mí no me la vas a contar*!"-Dialoge eingehen. Der Dichter erzeugt einmal wieder ein originelles kommunikatives Format, das keine Vorläufer hatte, eine Art „politisch-monologisches" Hörspiel. Es gab nicht viele davon in der Geschichte Argentiniens. In einer denkbaren Analogie können sie mit den Monologen von Tato Bores[282] der 1960er und 1970er Jahre verglichen werden.

Trotz der guten sozialen Absichten Discepolíns zeigte sich auf der anderen Seite der Medaille jedoch eine doppeldeutige Situation, die vom Machtstreben des Peronismus geprägt war und zu einer Diffamierungskampagne gegen die Opposition führte. Das Ziel der Regierung war es, Radiovorträge zu senden, die eine Gesellschaft beschreiben, in der die Einflüsse des Heimatlandes alle ideologischen Barrieren überwinden müssen. Es sollte eine Gesellschaft sein, die von innerer Überzeugung und gutem Willen geprägt ist und keine Klassenunterschiede kennt. Darüber hinaus sollte klar sein, dass die Sünde des Rivalen darin bestand, sich ablenken zu lassen und den historischen Moment, den Argentinien durchmachte, nicht zu erkennen (vgl. Pujol 2017: 378). Der kritische Punkt der Radiogespräche lag jedoch in der einheitlichen und homogenen Vision, die der Zyklus in Bezug auf die Opposition vermittelte, als seien alle Kritiker des Peronismus direkte oder indirekte Verbündete konservativer Gesellschaftsschichten (vgl. ebd.: 380). Überdies war die Aufzählung der politischen und sozioökonomischen Probleme des Landes, die sich aus diesen Gesprächen ergaben, unvollständig, wie Pujols Erkenntnisse es punktuell erwähnen:

> Había en aquellas chispeantes intervenciones el espacio en blanco de lo no dicho. No se mencionaba la falta de libertad de prensa, la violenta coacción del gobierno sobre los sindicatos no peronistas, las denuncias de torturas en las cárceles „políticas", el atropello

Durcheinander angerichtet hast. Du beschwerst dich. Deine Beschwerde scheint mir so, als ob du mir sagen möchtest, dass du in der Corrientes-Straße eine Fabrik für Bärenfallen errichtet hast und wütend bist, weil du keine verkaufst. Deine Bestrebungen scheinen mir etwas verrückt, Chaleco-Typ [= irrsinnig]. Wer würde hier in Buenos Aires eine Falle kaufen, um Bären zu jagen? Deine Forderung würde in das Kapitel fallen, das in der Rechtsmedizin *piante* genannt wird, richtig, Mordisquito? Es ist, als ob Du versuchen würden würdest, dem Spiegelbild die Hand schütteln wollen" (*Piante* = Wahnsinn; Chaleco-Typ bezieht sich auf die Westen, die in der Psychiatrie für einige Patienten eingesetzt werden).

[281] „Indem man ihm einen Namen gab, erhielt die Figur des Gegners eine menschliche Komponente. […] Was als plumpe, regierungsfreundliche Propaganda begann, verwandelte sich schließlich in eine Art politisches Hörspiel. ‚Mordisquito' zu hören, war wie einer Serie über den Peronismus zu folgen. Und ob es einem gefiel oder nicht, […] es handelte sich um das Land und würde es auch bleiben".

[282] Künstlername von Mauricio Borensztein (1927-1986), Komiker, spezialisiert auf politischen Humor. Seine ironischen TV-Monologe, 1957 initiiert, die er in rasantem Tempo lieferte, wurden zu einem Bezugspunkt für Generationen von Argentiniern. Öfters wurde er zensiert, vor allem während der Militärregierung. Die Monologe wurden bis 1999 – *post mortem* – weiter ausgestrahlt. Der Ministerio de Cultura Argentina hat einige davon unter dem Titel „Tato Bores: 7 monólogos imperdibles" publiziert, Link s. u. Borensztein (o. J.).

> a la autonomía universitaria y las humillaciones a las que miles de profesionales, empleados y artistas debían someterse para conservar su lugar de trabajo. Por otra parte, la nómina de conquistas se había confeccionado con alguna ligereza. No se citaban los antecedentes de leyes socialistas y radicales, y por cierto que tampoco se contemplaba un debate sobre los modos más eficaces y honestos de llevar a cabo la transformación del país.[283] (Pujol 2017: 380, Hervorhebung i. O.)

Sicherlich wurde diese offizielle Rolle Discepolíns von vielen Experten als Widerspruch zu dem von ihm aufgebauten Image angesehen.[284] Denn Discepolín und sein Werk – so Pujol – nahmen einen Platz in der „imaginario social" (ebd.) der 1930er und 1940er Jahre ein, den man als *abogado del diablo* (Advokat des Teufels) bezeichnen kann. Discepolín war längst die kritische und skeptische Stimme der Argentinier und glänzte im Rezeptionsprozess, Medienberichten zufolge, durch breite Anerkennung. In dem Leser-Hörerpakt, den er mit seinen Anhängern geschlossen hatte, wurden seine parteiischen Monologe als deutlicher Bruch wahrgenommen. Unbeeindruckt davon gewann Perón am 11. November 1951 die Wahl und Apold war mit der Niederlage von „Mordisquito" zufrieden. Währenddessen, schreibt (Pujol 2017: 385): „Silenciado y difamado, „Mordisquito" tenía, sin embargo, un arma letal contra Discépolo. Y la utilizó sin contemplaciones"[285]. Die Telefonate und anonymen Briefe an allen Orten, die der Dichter frequentierte (SADAIC, Theater, Radio), nahmen zu. Pakete mit zerbrochenen Schallplatten kamen öfters zuhause an.[286] Der *flâneur porteño* verstand, dass zwischen ihm, der Stadt und einigen ihrer Bewohner etwas zerbrochen war, auch, dass er aufgrund seines Willens, den Menschen etwas Gutes zu tun, die Resonanzkraft des politischen Handelns unterschätzt hatte. Sein Gesundheitszustand verschlimmerte sich rapide. Jedoch waren dafür nicht nur „Mordisquito" und ein starker grippaler Infekt verantwortlich. Dazu trug auch die Erinnerung an México 1946 bei, sowie die Tatsache, dass er seinen einzigen Sohn nicht kennengelernt hatte. Viele Kollegen, Journalisten und Historiker waren einer Meinung: „[Su] derrumbe, [fue] discreto y trágico a la vez"[287] (ebd.: 389). Pujol formuliert diesen Moment wie folgt, wobei er dem Dichter Ehre erweist: „El silencio, un viejo compañero, fue ahogando al charlista inagotable. […] La llama discepoliana – abrazadora, enigmática, oscilante – se fue apagando como las cadencias rotundas de los tangos"[288] (ebd.). Trotz der moralischen Unterstützung seiner Tangofreunde verstarb Discepolín einen Monat

---

[283] „In diesen funkelnden Beiträgen gab es eine Leerstelle des Ungesagten. Der Mangel an Pressefreiheit, der gewaltsame Druck der Regierung auf nicht-peronistische Gewerkschaften, die Berichte über Folter in „politischen" Gefängnissen, die Verletzung der Universitätsautonomie und die Demütigungen, denen Tausende von Fachleuten und Angestellten ausgesetzt waren, wurden nicht erwähnt und Künstler mussten nachgeben, um ihren Arbeitsplatz zu behalten. Andererseits war die Liste der Eroberungen etwas leichtfertig zusammengestellt worden. Die Vorläufer sozialistischer und radikaler Gesetze wurden nicht erwähnt. Zudem wurde eine Debatte über die effektivsten und ehrlichsten Wege zur Durchführung der Transformation des Landes nicht in Betracht gezogen".

[284] Für weiterführende Details und Konsequenzen siehe Gobello/Dimov 2004: 101-105.

[285] „Zum Schweigen gebracht und diffamiert, hatte „Mordisquito" dennoch eine tödliche Waffe gegen Discépolo. Und er nutzte sie rücksichtslos".

[286] Für Details siehe Pigna (2009): *El espejo retrovisor*. Kap. „Anécdotas del tango" sowie Pignas Interview mit Horacio Salas (2009) 22:17-25:05.

[287] „[Sein] Zusammenbruch, [war] diskret und tragisch zugleich".

[288] „Das Schweigen, ein alter Begleiter, übertönte den unerschöpflichen Redner. Die *discepolianische* Flamme, die zuvor umarmend, rätselhaft und oszillierend gewesen war, erlosch schließlich wie die hallenden Kadenzen der Tangos".

später am 23. Dezember 1951. Cátulo Castillo hat bei der Trauerfeier diese treffenden Worte gesprochen, die mir geeignet erscheinen, die Analyse von Discepolíns Werk zusammenzufassen, da sie die soziale Energie hervorheben, die in der Interaktion zwischen Autor und Rezipient auf integrale Weise zirkuliert:

> La gente que no se equivoca nunca, recogió tu manera y la hizo suya, se cantaron tus versos y así se inundó el mundo con tus dramas grotescos, con tus pequeñas cosas vibrantes de dolor, de inquietud, de recuerdo y con la misma gracia, la expresión que estaba en toda tu figura de niño.[289]
>
> (*Clarín*, 26 de diciembre de 1951 zit. n. Gobello/Dimov 2004: 106)

So wie die Populärkultur das Leben eines ihrer brillanten Kämpfer in seinen Krisen und schließlich in seinem Untergang begleitet, so wird ihm auch von der Geschichtsschreibung ein Platz in der argentinischen Kulturgeschichte zugewiesen. Seine Werke prägen das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft nachhaltig.

4.5 Schlussfolgerungen

In diesem Kapitel wurden repräsentative Werke der protestierenden, beschreibenden und *grotesco*-Linie sowie der „Mordisquito"-politischen-Dialoge vom Discepolín analysiert. Sein individueller Stil, den Galasso (1986: 8) als „cuestionador, inclaudicable, tozudamente acusardor"[290] beschreibt, ist ein fester Bestandteil seines Plis, wie es auch in der Analyse seiner kulturellen Praktiken gezeigt wurde. Mit dieser gewohnten Schärfe konnte er eine innige Beziehung zu Buenos Aires, seinen Menschen und darüber hinaus zum Land durch die Zirkulation sozialer Energie anhand seiner Verse aufbauen, die seine Bewohner erfassen sollte. Am Ende seiner Tage folgte er dem Appell („Vamos, que todo duele"), den sein bester Freund H. Manzi einige Monate vorher – als wäre es eine Vorahnung gewesen –, im Tango „Discepolín" (1951, Manzi / Troilo) an ihn gerichtet hatte:

… Conozco de tu largo aburrimiento Y comprendo lo que cuesta ser feliz, y al son de cada tango te presiento con tu talento enorme y tu nariz; con tu lágrima amarga y escondida, con tu careta pálida de clown, y con esa sonrisa entristecida que florece en verso y en canción. …. La pista se ha poblado al ruido de la orquesta se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín.	…. Ich kenne Deiner langen Überdruß und versteh', was es kostet, glücklich zu sein, und beim Klang eines jeden Tangos habe ich Dich vor mir, mit Deinem enormen Talent und Deiner Nase. Mit Deiner abwesenden und versteckten Träne, mit Deiner blassen Clownsmaske und diesem betrübten Lächeln, das in Tangos und im Lied erblüht. …. Die Tanzfläche hat sich zum Lärm des Orchesters gefüllt unter dem Lichtschein umarmen sich mit Sägespänen ge füllte Puppen.

[289] „Die Menschen, die sich nie irren, sind deinen Weg gegangen und haben ihn sich zu eigen gemacht, deine Verse wurden gesungen, und so wurde die Welt überschwemmt mit Deinen grotesken Dramen, mit Deinen kleinen Dingen die vor Schmerz, vor Unruhe, vor Erinnerung und mit derselben Anmut vibrierten, dem Ausdruck, der deine ganze Gestalt als Kind ausmachte".

[290] „fragend, eisern, verbissen anklagend".

¿No ves que están bailando…? ¿No ves que están de fiesta…? Vamos, que todo duele, ¡viejo Discepolín…!	Siehst du nicht, dass sie tanzen…? Siehst du nicht, dass sie feiern…? Auf geht's, wir wissen, daß alles weh tut, alter Discepolín! (Salas 2002: 246.; Übers. T. Roman Adler)

Dieser Tango wurde von Raúl Berón mit der Troilo-Orchestra aufgenommen und von Alba Solís in *El Colonial* für *Radio Splendid* gesungen. Mit den Jahren „ganaría el sentido de una elegía, la despedida conjunta a los mejores poetas del tango"[291] (Pujol 2017: 366). Solche widersprüchlichen und grotesken Darstellungen („con tu careta pálida de clown", „¿No ves que están bailando?…./ ¿No ves que están de fiesta? / Vamos, que todo duele") erinnern zweifellos an den unverwechselbaren Stil Discepolíns aus Tangos wie „Yira…, Yira…", „Qué vachaché", „Esta noche me emborracho" und „Cambalache", sowie auch an den sinnbildlichen Impulse, die anhand seines Widerhalls sein Publikum durchdrangen („esa sonrisa entristecida / que florece en verso y en canción"). In der Konsequenz wurden sie zusammen mit einer Vielzahl weiterer herausragender Werke auf diese Weise nachhaltig in das kulturelle Netzwerk Argentiniens integriert, sodass sie auch heute noch zum kulturellen Erbe des Landes gehören. Discepolíns Tangos werden in den Milongas, Cafés und Taxis dieser pulsierenden Stadt (Buenos Aires) gehört. Die soziopolitische Realität dieser Stadt ist bis zum heutigen Tage von einer ambivalenten *discepolianischen* Geschichte geprägt.

Der Stil von Discepolín unterstützte die visuelle und akustische Dimension seines *discepolianischen* Universums durch hörbare Appelle in seinen Tangos, autobiografischen Erzählungen und kulturellen Praktiken während der soziopolitischen Veränderungsprozesse in Argentinien in den 1930er und 1940er Jahren. Sein histrionischer Charakter ermöglichte eine Auffassung dieser Tango-Ära, in der deutlich wurde, dass der Tango nicht nur eine Musik- und Tanzform repräsentiert, sondern auch eine spezifische Sicht- und Lebensweise der Bevölkerung *rioplatense* widerspiegelt. Diese *tanguidad* offenbart somit eine Form ihrer gesellschaftlichen Identität. Mafud (1986: 14) bezeichnet sie als „[u]na interpretación de la existencia basada en subjetividades, intuiciones y apreciaciones espontáneas y reflexivas sobre la realidad y el universo"[292]. Eine ähnliche Form der existentiellen Ausdrucksweise lässt sich auch in einem Großteil der Tangotexte ausmachen, die das Repertoire der ersten beiden Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts bilden. Dies wurde von Mauricio (2023: 15f.) erörtert, der Präferenzen für soziale Themen und kritische Anklagen festgestellt hat. Diese Auffassung lässt offen, ob es sich hierbei um ein zeitgenössisches Echo des *Ethos* und *Pathos discepoliano* handelt, oder ob ein neuwertiger Entwicklungsgang der *tanguidad* am Río de la Plata einsetzt. Es besteht weiterhin Forschungsbedarf, um diesen spannenden Epochenvergleich zu vollziehen.

[291] Würde er „den Sinn einer Elegie, des gemeinsamen Abschieds von den besten Tangodichtern gewinnen".
[292] „[e]ine Interpretation der Existenz basierend auf Subjektivität, Intuition sowie spontanen und reflektierenden Wahrnehmungen hinsichtlich der Realität und des Universums".

5 Quinos Zeichnungen: Eine intermediale Kulturpoetik

In diesem Kapitel wird der Einfallsreichtum von Quinos Humor analysiert, der eine neuartige Alternative für den argentinischen Comic seiner Zeit darstellte (**5.1**). Zunächst werden die spezifischen und relevanten Aspekte der Zeichnungen Quinos untersucht, die seine Position als Zeichner festigen. Dazu gebe ich einen kurzen Rückblick auf Quinos Veröffentlichungen in verschiedenen argentinischen Zeitschriften und Zeitungen (*cadres médiaux*), die seine raffinierten Feinheiten (*lo quinesco*) in seinen humoristischen Zeichnungen (*medialen cues*) unterstreichen. Diese medialen Verweise in den Beispielen stellen eine Reihe von intermedialen Schnittstellen zwischen Humor, Politik und Geschichte dar, die als mediale Repräsentationen – im Sinne von Erll 2017: 151 – „unsere Wahrnehmung [präformieren] und […] den Abruf von Erinnerung [leiten]". Ziel ist es, die „erinnerungsbildende Kraft der Medien" (ebd.) durch die Wirkungsweise dieser *cadres médiaux* zu nutzen, um eine analytische Grundlage für meine Auseinandersetzung mit Quinos Werk und seinen kulturellen Praktiken zu gewinnen. Im nächsten Schritt werde ich das Werk anhand von drei Lesarten analysieren: dem urbanen Humor (**5.2**), dem *universo quiniano* (**5.3**) und seiner intermedialen kulturellen Praktiken (**5.4**). Die Einsichten in den *urbanen Humor* und Quinos Impuls, eine humane Botschaft zu beflügeln, entwickle ich durch die Analyse autobiografischer Interviews und aussagekräftiger Zeichnungen. Das Wirkungsfeld des *universo quiniano* untersuche ich anhand von Parametern wie Stilen und Themen sowie einer Lebensphilosophie, die seine Karriere als Zeichner prägen. Diese innere Dynamik seines Universums verspricht eine interessante Perspektive für die vergleichende Analyse (Kap. 6), da sie auf diskursive Aspekte der medialen Dimension von Quinos Werk hinweist. Die gewonnenen Erkenntnisse werden in dem Kapitel mit denen des *universo discepoliano* verglichen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der argentinischen Kulturpoetik aus der Perspektive kultureller Intermedialität zu identifizieren.

Im Rahmen dieser Untersuchung analysiere ich anhand ausgewählter Zeichnungen einige der intermedialen Praktiken Quinos in historischen Momenten zentraler gesellschaftspolitischer Ereignisse der Zeit, die auf Bild-Text-Beziehungen und medialen Spezifika beruhen. Greenblatt (1990) bezeichnet die Erforschung dieser „Peripherie" als „Kulturpoetik". Für ihn ist die Erzeugung eines (Bild-)Textes ein sozialer Moment, in dem wie bereits erwähnt „soziale Energie" entsteht. Diese schöpferische Kraft dient als Träger:

> Es ist nicht nur der individuelle Rezipient, sondern es ist die Gruppe der Rezipienten […], die adressiert und deren Fühlen kanalisiert wird. Dabei zielt der Strom der sozialen Energie nicht auf eine Vereinheitlichung oder Homogenisierung der Rezipienten, sondern er entfesselt vielmehr eine zunächst ungerichtete Kraft, die sich zu fassbaren Diskursen verdichten kann. […] Alles, was eine Gesellschaft bewegt, kann, so Greenblatt, zu diesem Träger von sozialer Energie werden und alles kann durch und über das Theater [Bild-Texte] zirkuliert, verdichtet, karikiert oder überhöht werden.
>
> (Marx 2018: 12)

Die von Greenblatt entwickelten Konzepte erweisen sich als äußerst hilfreich bei der kulturhistorischen Lektüre der Zeichnungen und Lebensgeschichten, die Quino in verschiedenen

historischen Kontexten geschaffen hat. Ausgehend von der Annahme, dass Quinos Humor und seine autobiografischen Erzählungen seine kulturellen Praktiken strukturieren, tauche ich in das „dichte Gewebe" des *quinianischen Universums* ein, um sowohl die Tiefe seiner Geschichten als auch seiner Charaktere zu entdecken, die unzählige menschliche Facetten als „Träger von sozialer Energie" in gesellschaftlichen Kontexten dokumentieren.

5.1 Quinos grafischer Humor: Eine neuartige Alternative für die 1960-70er Jahre[1]



„Sé que he puesto el dedito en una tecla que mueve muchas cosas"[2]
(Quino)

Joaquín Salvador Lavado (*Quino*) wurde 1932 in Mendoza als Sohn andalusischer Einwanderer geboren. Seine humoristischen Zeichnungen, die er seit 1954 in verschiedenen Publikationen veröffentlichte, machten ihn zu einem der bedeutendsten Zeichner Argentiniens und brachten ihm weltweite Anerkennung ein. Quino gab dem grafischen Humor eine ureigene philosophische Denkart, die seinem weltumfassenden Horizont Ausdruck verlieh. Diese Haltung hat José M. Hinojosa Torres (2001) in seiner Reportage als „atemporal y al mismo tiempo rabiosamente contemporáneo"[3] bezeichnet. Quino beabsichtigte damit, den Leser durch treffend stilisierte, situationsbezogene Bilder über das alltägliche lokale und globale Geschehen zum Nachdenken anzuregen. Diese Hypothese führt uns nun zu der allgemeinen Frage, wie Quino aus seiner humanisierenden Perspektive heraus die Reflexion über schwierige gesellschaftspolitische Fragen, die diese Forschung beleuchten möchte, verknüpfte und möglicherweise anregte. In diesem Sinne gibt der erste Abschnitt (**5.1**) einen Überblick über das Bild-Text-Korpus des Werkes Quinos (Comics, Interviews, autobiographische Erzählungen) und diskutiert seine kulturellen Praktiken. Dabei werden sowohl die *medialen Rahmen* (**5.1.1**) seiner Publikationen als auch die *medialen cues* (**5.1.2**) seiner strategischen Finessen diskutiert. Konkret wird eine Antwort auf die Frage gesucht, wie der Karikaturist Populärkultur als Kampfarena verstand, unter politischer Zensur Gesellschaftskritik übte und trotz Druck und Kontrolle in seinen „dichten Beschreibungen" (Geertz 1995: 21) kritische Themen treffend kommentierte.

Quinos Interpretationen umfassen allgemeine gesellschaftliche Diskurse und Querverweise auf kultureller Ebene durch Codes, die er durch seinen präzisen Stil, seine eindringlichen Andeutungen und seine Darstellungsweise gleichermaßen verdeutlicht. Diese Abbildungen sind, wie Nünning und Sommer grundsätzlich für das Symbolsystem der Literatur betonen, „weniger als Quelle oder transparente Dokumente für alltagsgeschichtliche

[1] Meine Darstellung liefert keine ausführliche Biographie, sondern punktuelle Informationen zu Quinos Publikationen im historischen Kontext, die sich u.a. auf Recherchen von Cosse 2014, Gandolfo 2014, Latxague 2016 sowie auf Informationen von Quinos Homepage, den Katalog *Quino 50 Años* 2004 und die TV-Serie „¡*Plop*! *Caéte de risa* - Quino" von Canal *Encuentro* 2015 beziehen. Außerdem stütze ich mich auf Donadon 2021.
[2] „Ich weiß, dass ich meinen Finger in einen Knopf gesteckt habe, der viel bewegt" (Quelle: García Rodrigo 2016). Illustration ©Quino-Homepage. Diese Aussage ist als eigene Reflexion (*Poiesis*) von Quino zu verstehen.
[3] „zeitlos und gleichzeitig heftig aktuell".

Phänomene anzusehen, sondern als Formen der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung“ (Nünning/Sommer 2004: 20). Denn in Quinos Bild-Texten manifestieren sich „die kulturbestimmenden sozialen Konstellationen, Diskurse und Mentalitäten“ (ebd.) der argentinischen Gesellschaft, die der Zeichner damit in Frage stellt. Aus diesem Grund werden in den Abschnitten **5.2** bis **5.4** auch Beispiele aus dem Korpus seines bekanntesten Werkes *Mafalda* sowie aus seinen zahlreichen humoristischen Werken analysiert. Die Beispiele sind auf den für diese Untersuchung festgelegten Zeitraum beschränkt und verdeutlichen seine Haltung gegenüber den kulturellen und sozialen Veränderungen der Zeit. Diese Überlegungen befassen sich mit der Beziehung zwischen der humoristischen Zeichnung und der Beobachtung der Realität, die Quino in die Praxis umsetzte. Dieses Merkmal, das den Blick auf das gesellschaftliche Leben der Stadt Buenos Aires und auf das Weltgeschehen zu schärfen versuchte, wird in der vergleichenden Analyse (Kap. 6) mit der Kulturpoetik Discepolíns eine repräsentative Stellung einnehmen.

5.1.1 Medialer Rahmen: Rückblick auf Quinos Zeichnungen in diversen Publikationen

Quinos zeichnerisches Werk wurde – wie die Werke fast aller Zeichner dieser Zeit – in einem breiten Spektrum von Publikationen veröffentlicht, das von Humorzeitschriften bis hin zu Zeitschriften von allgemeinem Interesse reichte. Der Schwerpunkt seiner Arbeit lag jedoch, wie er selbst zugab, auf Werbekampagnen und Zeitungen, die für ihn stets ein bevorzugtes Betätigungsfeld darstellten:

> [N]o me gusta publicar en revistas de humor. Me gusta publicar en periódicos y en revistas de interés general. En la revista de Clarín estamos el Negro Fontanarrosa, Caloi y yo, pero no es una revista de humor. Es un suplemento dominical. […] Tampoco hago sátira política, yo no hago humor con ministros ni con presidentes. Dicen que mi humor trata de la esencia del ser humano […]. [Mis dibujos tratan] [d]e la relación entre los débiles y los poderosos. Eso siempre me ha obsesionado. Esa sensación de impotencia que tienen los pobres frente a los ricos, de los mandados frente a los amos […].[4]
>
> (*Página 12*, „Quinografía“*,* s. Link Maristain 2004)

In dieser Interviewpassage betont Quino seine Neigung zu existenziellen Themen des Menschen. Die Entwicklung der Illustrationsform seiner Themen wird in einem Interview für den TV-Sender *Encuentro* (2015) bestätigt. Dort enthüllt der Zeichner auch ein interessantes Detail für meine medienübergreifende Studie. Nachdem er sich in Buenos Aires niedergelassen hatte, widmete er sich verstärkt den Tangotexten von Discepolín und Manzi. Dies führte dazu, dass seine Themen in den Zeichnungen immer existenzialistischer wurden (vgl. ¡*Plop*! *Caéte de risa* Quino, E4, 17:24-18:20, s. Link u. Sasturain 2015). Gemäß einiger Quellen zeichnen sich seine Comics durch effektvolle Kunstgriffe sowie scharfsinnige humanitäre und

[4] „[I]ch veröffentliche nicht gerne in Humor-Magazinen. Ich veröffentliche gerne in Zeitungen und Zeitschriften von allgemeinem Interesse. Im Clarins-Magazin sind wir der Negro Fontanarrosa, Caloi und ich, aber es ist kein Humor-Magazin. Es ist eine Sonntagsbeilage. […] Ich mache auch keine politische Satire, keinen Humor mit Ministern oder Präsidenten. Es wird gesagt, dass mein Humor sich mit der Essenz des Menschen befasst […]. Meine Zeichnungen befassen sich mit der Beziehung zwischen Schwachen und Mächtigen. Das hat mich immer verfolgt. Dieses Gefühl der Hilflosigkeit der Armen gegenüber den Reichen haben, der Untergeordneten gegenüber den Herren […]“.

gemeinnützige Reflexionen über Menschen und Alltagssituationen aus. Die genaue Beobachtung der Realität sowie die kritische philosophische Reflexion stellen für Quinos ästhetischen Einfallsreichtum entscheidende Faktoren dar (vgl. Cosse, 2014: 26). Im Abschnitt „Mediale Cues" (5.1.2) erfolgt eine Diskussion der Aspekte, die diese Zuschreibungen bedingen, darunter Stil, Themen und die philosophische Denkweise.

Der erste Comicstrip von Quino wurde 1953 in der Rubrik *Galeria de futuros profesionales* der Zeitschrift Dibujantes veröffentlicht, die „von Karikaturisten für Karikaturisten" ins Leben gerufen wurde. Eine Jury, bestehend aus Alberto Breccia (1919-1993) und Roberto Battaglia (1923-2005), wählte Quinos Zeichnung für die neunte Ausgabe der Zeitschrift aus. Diese Entscheidung basierte auf der Originalität des Künstlers (Abb. 5.1).



Abb. 5.1: *Dibujantes* Año II Nro. 9 – octubre 1954 – Quinos erste publizierte Zeichnung[6], © Quino, Sektion: La figura que surge – (Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional) – Eigene Zusammenstellung

In ihrer Monografie *Lire Quino* (2016) dokumentiert Claire Latxague den Aufstieg Quinos in der argentinischen Comicwelt mit folgender Anmerkung: „Quino obtient très vite la reconnaissance de ses pairs. Dans le numéro de juillet-août 1955 de *Dibujantes*, une double page est ainsi consacrée à la nouvelle figure montante du dessin argentin, moins d'un an après le début de sa collaboration à *Esto Es*"[7] (Latxague 2016: 45, Hervorheb. i. O.). Bereits der Name der Sektion, „*La figura que surge*" (Abb. 5.2), verweist auf den Einsatz und die Anstrengungen im harten Wettbewerb um den Fortschritt, der die Entwicklung spezifischer Fähigkeiten erfordert (vgl. Gandolfo 2014: 37).

Aus diesem Grund erfolgt eine kurze Beschreibung der Charakteristika einiger Zeitschriften und Zeitungen, in denen Quinos Werke in chronologischer Reihenfolge veröffentlicht wurden, um die ersten Schritte des Zeichners zu beleuchten. Im Anschluss erfolgt eine

[5] „Man weiß nicht, wer an der (fig.) Sprungfeder zieht, damit die Idee gelingt. Das ist die Magie des Ganzen: Wer. Das ist etwas, was ich noch nicht weiß. Ich habe es noch nicht herausgefunden".

[6] Bildtexte: 2. Begnadigung. 3. Arbeitsagentur.

[7] „Quino erhielt sehr schnell die Anerkennung seiner Kollegen. In der *Dibujantes*-Ausgabe vom Juli/August 1955 war dem neuen aufstrebenden Zeichner des argentinischen Comics eine Doppelseite gewidmet, weniger als ein Jahr nach dem Beginn seiner Zusammenarbeit mit *Esto Es*".

Analyse ausgewählter Zeichnungen aus den genannten Veröffentlichungen anhand einer Zusammenstellung von Medien, Autoren und Figuren sowie eines Interviews mit Quino, das von Juan Sasturain und Eduardo Maicas durchgeführt und vom Fernsehsender *Encuentro* in seinem Zyklus ¡*Plop*! *Caéte de risa:* Quino ausgestrahlt wurde. Die Einleitung erfolgt mit folgender Erläuterung:

> Aunque es mundialmente conocido por su personaje Mafalda, Quino le dedicó la mayor parte de su carrera a retratar el mundo en que vivimos. Alejado de las coyunturas políticas, tematizó sus viñetas con los valores universales y la vida cotidiana. Mostró la tiranía de la modernidad, el consumismo y la soledad del hombre en un mundo masivo. Desde el Museo del Humor, él mismo nos cuenta sobre su trabajo. Participan, además, Niño Rodríguez, Daniel Divinsky y Crist.[8]
>
> (TV-Sender Canal *Encuentro*, s. Link u. Sasturain 2015)

Die in dieser Synopse erwähnten Merkmale seiner Werke („retratar el mundo en que vivimos[,] [a]lejado de las coyunturas políticas") spiegeln sich in den Zeichnungen wider, die in verschiedenen Publikationen erschienen sind. Diese markieren den Start seiner Karriere als Karikaturist in Buenos Aires und werden im Folgenden, unter Berücksichtigung der inhärenten sozialpolitischen Schwerpunkte, kurz vorgestellt.

Dibujantes – Die Zeitschrift, die zwischen 1953 und 1961 veröffentlicht wurde, widmete sich der Arbeit von Karikaturisten. Das Ziel war es, diesen Beruf als lukrativ und zukunftsträchtig darzustellen, Techniken zu besprechen und Beratung für Zeichner anzubieten. In ihrer Monografie *El oficio de las viñetas* schreibt Vázquez: „el alcance de *Dibujantes* […] tiene un papel clave en la educación autodidáctica de los profesionales del dibujo"[9] (Vázquez 2010: 55). Quino wurde in dem Komitee zukünftiger Fachleute (Abb. 5.1; 5.2) präsentiert, die ihn im Jahr 1956 als einen der besten Cartoonisten des Vorjahres auszeichnete. Er arbeitete mit Breccia, Bataglia und Pratt zusammen (vgl. ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, Quino – Canal *Encuentro*, 4:45-6:04, siehe Link unter Sasturain 2015).

[8] „Obwohl er weltweit für seine Figur Mafalda bekannt ist, widmete Quino den größten Teil seiner Karriere der Darstellung der Welt, in der wir leben. Fernab von politischen Brennpunkten thematisiert er in seinen Cartoons universelle Werte und das alltägliche Leben. Er zeigte die Tyrannei der Moderne, den Konsumismus und die Einsamkeit des Menschen in einer riesigen Welt. In dem Museum für Humor erzählt er selbst von seiner Arbeit. Mit dabei sind auch Niño Rodríguez, Daniel Divinsky und Crist".

[9] „Die Öffentlichkeitsarbeit des Magazins spielt eine Schlüsselrolle in der selbstlernenden Ausbildung von Zeichenprofis".



Abb. 5.2: *Dibujantes* Año II Nro. 15 - agosto 1955 – La figura que surge – J. S. Lavado (Quino) (Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional, Buenos Aires) – Eigene Zusammenstellung

Esto Es – In einem Interview von Carlos Ulanovsky mit Landrú wird erwähnt, dass Quino im Jahr 1954 „in der Zeitschrift Esto Es begann, weil ich [= Landrú] ihn dem Direktor empfohlen hatte, als ich ging" (Ulanovsky 1996). Quino erinnerte sich selbst an sein Debüt in der wöchentlichen Zeitschrift für allgemeine und politische Informationen, indem er sagte: „El día que publiqué mi primera página pasé el momento más feliz de mi vida"[10]. Seine Witze erschienen abwechselnd mit denen von Carlos Garaycochea. Abb. 5.3 skizziert Quinos Lebensweg von seinem Geburtsort Mendoza – 1932, er selbst als Baby mit einem Bleistift in der Hand, der auf seine Herkunftsprovinz zeigt –, bis er überglücklich – durch einen Weg, den er mit festem Schritt, sicherem Blick und lächelnd zurücklegt –, mit seinen Zeichnungen unter den Arm, die Redaktion von *Esto Es* (1954) in Buenos Aires – kulturell referenziert durch den Obelisken in der Avda. 9 de Julio – erreichte, wo er die Publikation mit Garaycochea (rechts unten) teilte.

[10] „An dem Tag, an dem ich meine erste Seite veröffentlichte, hatte ich den glücklichsten Moment meines Lebens".

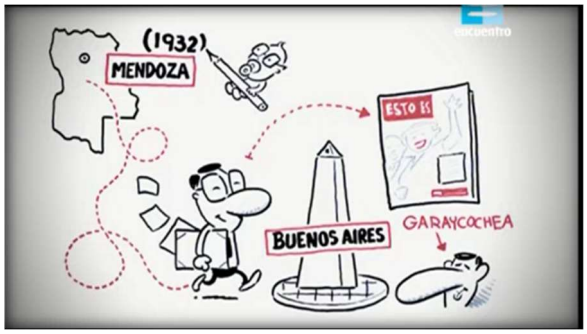


Abb. 5.3: Erste Schritte als Zeichner
(Quelle: ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, Canal *Encuentro*, 2:42-2:59, s. Link u. Sasturain 2015)

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden ausgewählte Zeichnungen Quinos für die Zeitschrift einer detaillierten Analyse unterzogen (5.1.2). Die politischen Verbindungen seines Direktors (Julio Jacobella) zur peronistischen Partei führten dazu, dass die Veröffentlichung des Magazins nach dem Sturz der Perón-Regierung im Jahr 1955, also ein Jahr nach Quinos Debüt, eingestellt wurde.

Avivato – Das *Avivato*-Magazin wurde von Jorge Palacio (*Faruk*, Sohn von Lino) und Luis Reilly (*Billy Kerosene*) aufgrund der signifikanten Popularität der Figur Avivato von Lino Palacio (1903-1984) gegründet. Dieser hatte sich in den 1950er Jahren durch Auftritte in der Zeitung *La Razón* und im Comic-Film *El Zorro* mit Pepe Iglesias einen Namen gemacht. Die Tätigkeit des Zeichners fiel zeitweilig mit einer bedeutsamen Entwicklung der Redaktion zusammen. Obwohl sich die Veröffentlichung bislang der nationalen politischen Humor-Szene entzogen hatte, initiierte sie nun diesen Trend. Die Änderung wurde durch das Ziel motiviert, das Militär und diejenigen, die der selbsternannten *Revolución Libertadora* (Befreiungsrevolution) nahestanden und durch einen Aufstand an die Macht kamen, zu verspotten. Sie zielte nicht auf den gestürzten Präsidenten Perón ab. Abb. 5.4 zeigt den Lebensweg Quinos nach dem Putsch (1955) auf. Die Stiefel sind das Symbol der Militärdiktatur. Nach der Schließung von *Esto Es* wechselte der Autor mit seinen Zeichnungen zu den Magazinen *Avivato* (von Faruk) und *Popurri* (von Medrano).

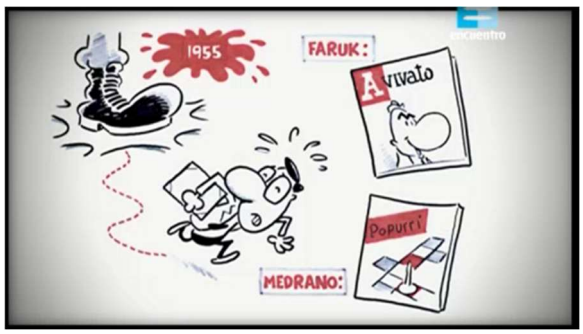


Abb. 5.4: Quinos Lebensweg
(Quelle: ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4 - Quino, Canal *Encuentro*, 2:59-3:13, s. Link u. Sasturain 2015)

In der vorliegenden Bildsequenz lassen sich zwei Verhaltensweisen spezifizieren. Die erste besteht darin, dass Quino als Fluchtfigur gezeichnet wird. Er rennt mit herausgestreckter Zunge davon, was durch Schweißtropfen, die aus seinem Kopf spritzen, dargestellt wird. Dies zeigt auf dramatische Weise die heikle gesellschaftspolitische Situation, die auch Humor-Bildhefte betraf. Der Militärstiefel, der fest vorwärts marschiert, fungiert dabei als Querverweis. Die zweite ist, dass er sich als Zeichner zwei Zeitschriften anschließt, deren Namen der herrschenden Situation zu entsprechen scheinen. Zum einen *Avivato* (abgeleitet vom Verb *avivar* = *despabilar*, *advertir*), das aber auch die Bedeutung von *pillo*, *aprovechador* (Conde 2019: 52) hat.[11] Die von Landrú kreierte Zeichentrickfigur erscheint auf dem Cover (oben rechts). Die Zeitschrift *Popourri* ist für ihre Mischung verschiedener Themen bekannt und präsentiert hier ein Cover-Spielbrett, auf dem der verlorene Obelisk – symbolisch für die Bürger von Buenos Aires – seinen Platz zu finden versucht (rot markiert). Beides ist als politische Anspielung auf die dominante Macht des Militärs anzusehen. Zu dieser Zeit bevorzugte Quino es, stumme Witze auf minimalistische Weise zu zeichnen, was als „synthetische Zeichnung" bekannt war. Laut Saturain war Quinos unverwechselbarer Stil und seine klare Linie in argentinischen Magazinen damals sehr selten (vgl. ¡*Plop*! *Caéte de risa* – E4, 3:14-3:31, s. Link u. Sasturain 2015). Über diese Besonderheit schreibt Latxague (2016: 306): „Il est […] le premier dont la littérarité, parfois même dans les dessins muets, dévoile une véritable maîtrise du rapport complémentaire entre image et langage"[12]. Dieser einfache und universelle Humor wurde erstmals in der Veröffentlichung *Mundo Quino* (1963) zusammengeführt. Der Karikaturist Niño Rodríguez (Pseudonym von Javier Rodríguez) gibt in ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, 19:15-21:25 (s. Link u. Sasturain 2015) an, dass er für ein Titelbild die Reproduktion eines Themas aus dem Buch *Mundo Quino* gewählt hat, das einen absurden Humor in der Art des englischen Nonsens darstellt. Dieser Stil, den Quino im Laufe der Jahre veränderte, repräsentierte den Humor der 1960er Jahre durch Schlichtheit. In Abb. 5.5 werden zwei Zeichnungen verglichen, die diesen Effekt verdeutlichen. Quino zeichnet den Elefanten mit natürlichen Zügen in einer unschuldig ruhigen Haltung vor dem Fotografen, der durch einen Trichter die richtige Position sucht, um das Bild festzuhalten. Der Elefant von Rodriguez hingegen ist eine stilisierte Figur, die ihre Hörner als Zeichen der Konfrontation platziert, während der Fotograf seine moderne Kamera positioniert. Obwohl es sich anscheinend um dieselbe Idee für die Zeichnung handelt, zeigen der feste Blick und die Position des Rüssels eine andere Haltung des Tieres gegenüber dem Menschen, der versucht, ein Foto zu schießen. Beide Abbildungen beinhalten unsinnigen Humor.

[11] *Avivar* = erwecken, warnen; *Pillo* = Schurke, Schmarotzer.

[12] „Er ist […] der erste, dessen Literarität, manchmal sogar in stummen Zeichnungen, eine wahre Meisterschaft in der komplementären Beziehung zwischen Bild und Sprache offenbart. Er ist […] der erste, dessen Literarität, manchmal sogar in stummen Zeichnungen, eine wahre Beherrschung der komplementären Beziehung zwischen Bild und Sprache offenbart".

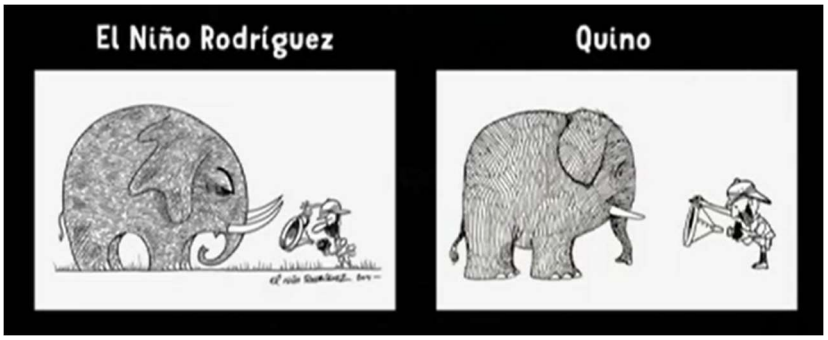


Abb. 5.5: „Reproducción de un humor limpio e inocente"
(Quelle: ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, Quino – Canal *Encuentro*, 21:21, s. Link u. Sasturain 2015)

Rico Tipo – Im Jahr 1955 wurde Quino in die Belegschaft des Kult-Magazins aufgenommen, das von Guillermo Divito gegründet und geleitet wurde und von Ende 1944 bis 1972 erschien (vgl. 3.2.3). Es war die Zeitschrift, mit der er die meiste Zeit der 1960er Jahre zusammenarbeitete. Es handelte sich um das einzige Humormagazin, das den Namen Quinos über einen solch langen Zeitraum hinweg trug. Der Grund dafür war Quinos Bewunderung für Divito: „¡Para mí Divito era un ídolo! Mi objetivo final era ser su asistente. Además de haber creado ‚la chica Divito', era un playboy para la época. Siempre tenía mujeres muy lindas. […] También era muy elegante"[13] (Ruiz Guiñazú, Juli 2012 – Interview)[14]. Im Rahmen einer technischen und grafischen Fortbildung durch den Chefredakteur wurden dem jungen Autor erstmals die originalen Bleistift-Skizzen zur Einreichung empfohlen. Nach Divitos Korrekturen wurden die Skizzen mit Tinte versehen und schließlich veröffentlicht, wie Quino berichtet. Zudem wurde er durch Divito dazu ermutigt, Texte in Witze einzubeziehen und detaillierter zu zeichnen, um den Magazinkäufern einen Mehrwert zu bieten. „Ich habe ihm zugehört, weil ich ihn sehr bewundert habe", so Quino. Die Verbesserung seiner Technik sollte eine zentrale Priorität für Quinos Karriere darstellen. Sein Ziel war die Verfeinerung des Witzmechanismus und der allegorischen Elemente (vgl. Gandolfo 2014: 274).

Qué – 1956 begann Quino für die Zeitschrift zu arbeiten, unter der Leitung von Rogelio Frigerio, der ein Verfechter des entwicklungsorientierten Frondizismus (Anhänger von Arturo Frondizi) war. Politische Akzente fanden in Quinos Zeichnungen jedoch keinen Platz, da er sich auf andere soziale Themen konzentrierte. Sasturain collagiert in Abb. 5.6 einige Zeitschriften, in denen Quino seine Werke publizierte: „Quino veröffentlichte seinen Humor in den bekanntesten Publikationen, die das letzte halbe Jahrhundert in Argentinien geprägt haben: *Tía Vicenta*, *Democracia*, *Vea y Lea*, *TV Guía*, *Panorama*, *Leoplán*, *Siete Días, Mengano* und seit 1980 auch in den Sonntagsausgaben der Zeitung *Clarín*" (¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, 24:23-24:43, s. Link u. Sasturain 2015). In Abbildung 5.6 lässt sich nicht nur der zeitliche Verlauf in der Publikationsliste erkennen, sondern auch grafisch nachvollziehen, wie sich die Haare in Quinos Figur im Laufe der Jahre verändert haben.

[13] „Für mich war Divito ein Idol! Mein höchstes Ziel war es, sein Assistent zu sein. Er hatte nicht nur die Divito-Mädchen erschaffen, sondern war auch ein Playboy in dieser Zeit. Er hatte immer sehr hübsche Frauen. […] Außerdem war er sehr elegant".
[14] Ruiz Guiñazú 2012 sowie Link u. *Momentos Quino* #27, „Quino y su infancia en Mendoza".



Abb. 5.6: Liste der Zeitschriften
(Quelle: ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4, Quino – Canal *Encuentro*, 24:23-24:43, s. Link u. Saturain 2015)

Tía Vicenta – Im Zeitraum von 1957 bis 1959 publizierte Quino für diese Zeitschrift. Er war bereits seit der ersten Ausgabe dabei, in der auch die Mitarbeiter kurz präsentiert wurden. Der Humorist aus Mendoza wurde durch einen unkonventionellen Text vorgestellt: „Quino es un poco antiguo, pues practica el dibujo mudo. En cuanto su técnica mejore, comience a hacer el dibujo sonoro y parlante […], habrá triunfado“[15]. Die Zeitschrift Landrús präsentiert eine innovative Form des politischen Humors, die auf die Einbeziehung von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Witze, die Verwendung parodistischer Elemente, Neologismen sowie Fotomontagen (vgl. 3.2.3) zurückgreift.

Democracia – Sie war von Beginn an eine Publikation im Zeichen des Peronismus. Gegründet 1945 von Manuel Molinari, unterstützte sie die Denkweise Peróns. Während dessen Regierungszeit wurde der Eigentümer gezwungen, die Zeitung an eine staatliche Medienkette namens ALEA zu verkaufen, die unter anderem *La Razón*, *El Laborista*, *La Epoca* und *Noticias Gráficas* umfasste. Sie wurde dann *El diario de Eva Perón* benannt. Auf ihren Seiten wurde der berühmte Slogan „Perón cumple, Evita dignifica“ (Perón erfüllt, Evita würdigt) geboren. Perón selbst schrieb dort eine Kolumne unter dem Pseudonym „Descartes“. Nach dem Militärputsch von 1955 wurde die Morgenzeitung durch die selbsternannte *Revolución Libertadora*[16] (1955-1958) enteignet, um sie zu einem Organ der Unterstützung der De-facto-Regierung zu machen. Die Zeitung erlebte politische Höhen und Tiefen, die mit dem sukzessiven Richtungs- und Ideologiewechsel der jeweiligen Regierung einhergingen. Kurz gesagt: Diese Publikation wurde von politischer Einflussnahme geprägt. Quino begann erst ab 1958 für die Zeitung zu arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich der Regierung von Arturo Frondizi (1958-1962) angeschlossen, und die Zeitschrift übernahm dessen politisch vielfältige Ausrichtung.

4 Patas – Die hier thematisierte Zeitschrift wurde im Jahr 1960 von Carlos del Peral gegründet, nachdem er sich beruflich von Landrú getrennt und *Tía Vicenta* verlassen hatte. Del Peral

[15] „*Quino* ist ein bisschen altmodisch, denn er übt sich im stillen Zeichnen. Sobald sich seine Technik verbessert, und er beginnt, tönende und sprechende Zeichnungen zu machen […], wird er erfolgreich sein“.
[16] Details zu diesem historischen Ereignis siehe Link unter Pigna 2013 (7:05-33:37); Galasso 2004 sowie James 2007.

war zuvor als Chefredakteur der Zeitschrift Landrús tätig, in der er als Vermittler und Redakteur zwischen dem Herausgeber der Publikation und den Karikaturisten agierte. Der Grund für den Bruch des Verlagsduos lag in einer Meinungsverschiedenheit bezüglich der Beziehung zwischen Grafik und Politik sowie den daraus resultierenden stilistischen Konsequenzen (vgl. Gandolfo 2014: 95). Insbesondere gab es Unstimmigkeiten über die Art und Weise, wie die Inhaftierung des Mitarbeiters Héctor Domingo Cattolica, einem Fotografen von *Tía Vicenta*, im Zusammenhang mit dem Bankangestelltenstreik[17] im April 1959 behandelt werden sollte. Diese Situation führte zu einer Konfrontation zwischen Landrú und *Del Peral* (Carlos Peralta), da ersterer behauptete, Cattolica habe nie zu der Zeitschrift gehört.[18] Del Peral, überzeugt von der Bedeutung der Verteidigung des Fotografen, verließ *Tía Vicenta*. Ein Jahr später veröffentlichte er die erste Ausgabe von *4 Patas* und integrierte eine Vielzahl von Zeichnern, darunter auch einige von *Tía Vicenta*: Quino, Copi, Kalondi, Brascó, Oski, Catú, Nowens und César Bruto. Auch Héctor Domingo Cattolica, der Anlass des Konflikts, beteiligte sich daran. Sie sollten Del Peral in seiner neuen Zeitschrift mit heiklen Themen des argentinischen politischen Journalismus, grafischem und politischem Humor sowie Karikaturen begleiten. Die erste Ausgabe erschien im April 1960 mit einem rot-schwarzen Einband; neben den Umrissen von Hufeisen sind auf der Rückseite Abdrücke menschlicher Hände und auf der Vorderseite Fußabdrücke abgebildet (siehe Abb. 5.7). Im Manifest ihrer ersten Ausgabe verwendeten sie die Metapher der *4 Patas* als Äquivalent zur Unterdrückung des Menschen durch den Menschen. Sie schrieben: „Hay cuatro patas sobre la historia, sobre la cultura, sobre la justicia, sobre ti, lector. Cuatro patas sobre tí. Exactamente al revés de las estatuas“[19] (*4 Patas*, Nro. 1, abril 1960).

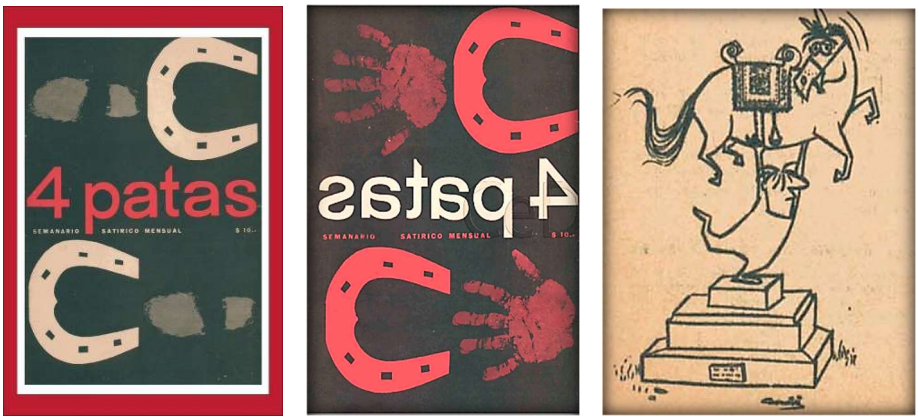


Abb. 5.7: *4 Patas* Semanario satírico mensual – a) Cover Vorder- und b) Rückseite, c) Abbildung zum Manifest (Quelle: Archivo de la Historieta – Biblioteca Mariano Moreno – Buenos Aires)

[17] Es war ein äußerst harter Konflikt, in dem der CONINTES-Plan von der Frondizi-Regierung angewandt wurde. Dieser Plan wird in Abb. 5.15 erläutert.

[18] In der Zeitschrift hieß es: „Tía Vicenta comunica a veinte millones de argentinos y a los doctores Silvio Frondizi y Marcos Kaplan, que Héctor Domingo Cattolica no es fotógrafo de esta revista“ (*Tía Vicenta* #88, 1959, 12). („Tía Vicenta informiert zwanzig Millionen Argentinier und die Rechtsanwälte Silvio Frondizi und Marcos Kaplan, dass Héctor Domingo Cattolica kein Fotograf dieser Zeitschrift ist“).

[19] „Es gibt vier Beine auf der Geschichte, auf der Kultur, auf der Gerechtigkeit, auf dir, Leser. Vier Beine auf dir. Genau das Gegenteil der Statuen“.

Die verschlüsselte grafische Gestaltung des Covers, das symbolisch für den Namen der Zeitschrift steht, wird in einem Memorandum in 16 Punkten ausführlich erläutert und durch die begleitende Illustration (Statue) entschlüsselt. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Zeitschrift identifizieren vier Grundpfeiler in den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Bewegungen der Zeit und erläutern diese im Memorandum. Begleitet wird der Text von einer Statue (Abb. 5.7c), deren Teile spiegelverkehrt angeordnet sind, da das Pferd als Symbol für die herrschenden unterdrückerischen Kräfte vom Menschen getragen wird. Auf dem Cover sind allegorisch vier Hufeisen (= Pferd), zwei Hände und zwei Füße (= Mensch) dargestellt (5.7a, 5.7b).

Del Peral verlieh der Zeitschrift durch seine linksgerichteten Überzeugungen und seinen zynischen Geist im ursprünglichen Sinne des Wortes einen besonderen Stil. Die kulturellen Referenzen waren für die damalige Zeit sehr eigen. Es handelte sich um wütende und äußerst satirische Texte sowie Zeichnungen auf einem hohen intellektuellen Niveau. Ihre ätzende Realitätssicht und ihre Resonanz bezüglich der Ängste der Zeit sind ebenfalls als charakteristisch zu nennen. Dazu zählen der zunehmende Militarismus in Lateinamerika, die Angst vor der Atombombe sowie die kubanische Revolution (vgl. Gandolfo 2014: 98). Sie übte Kritik am Militär, am Autoritarismus, an der Atombombe und an der Repression sowie an Landrú (in subtilen, aber scharfen Leitartikeln), am Präsidenten Frondizi und an der sozialen Situation in Argentinien allgemein. Bedauerlicherweise hatte das Unternehmen nur ein kurzes Leben. Die geringen Verkaufszahlen und der Verdruss seitens der *Coordinación Federal*, einer der Abteilungen zur Unterdrückung, die Perón während seiner ersten Amtszeit geschaffen hatte, führten dazu, dass diese Werke nicht die Anerkennung erhielten, die sie verdienten. Nach der Veröffentlichung der vierten Ausgabe teilte diese Agentur Del Peral mit, dass die Zeitschrift nicht mehr erscheinen könne. Schließlich übergab Del Peral das Projekt mit folgender Aussage: „[L]a censura se siente molesta con cierto humor, después de todo“[20]. Jedoch sollte das Magazin als ein Meilenstein in der Modernisierung des grafischen Humors der sechziger Jahre in die Geschichte eingehen. Jorge B. Rivera, Carlos Trillo und Alberto Bróccoli erinnern sich gerne an die gemeinsame Arbeit. Denn alle teilnehmenden Karikaturisten erachteten diesen Kontext als einen besonderen Raum für Freiheit und intellektuelle Auseinandersetzung (vgl. AméricaLee, 05.03.2017)[21]. Die von Quino angeführten Beispiele werden in den Abbildungen 5.14 und 5.15 des Abschnitts 5.1.2 einer detaillierten Analyse unterzogen.

Vea y Lea – Quino trat 1961 der Zeitschrift bei und arbeite dort bis 1964. Sie gehörte dem Herausgeber Emilio Ramírez und startete 1955. Zur gleichen Zeit wie Quino veröffentlichte Rodolfo Walsh dort seine Polizeigeschichten. Der Verleger beschloss u.a. die Magazine *Hora Cero* und *Frontera* im Austausch für die Druckschulden Oesterhelds zu behalten. In *Vea y Lea* eignete sich Quino ein Format an, das zuvor von Oski abgedeckt wurde, nämlich die Produktion einer Seite mit unabhängigen Witzen, die thematisch miteinander verbunden sind. So machte Quino Witze über Krieg, Exzentriker und andere Absonderlichkeiten, wie Abb. 5.8 zeigt. Auf dieser Doppelseite stellt Quino die gesellschaftspolitische Situation nach dem

[20] „Die Zensur fühlt sich trotz allem durch einen bestimmten Humor belästigt“.
[21] Siehe Link u. americalee.cedinci.org, Item „4-patas“.

Militärputsch gegen die Regierung von Arturo Frondizi als Panoramakarikatur dar. Die gestellte Frage ist klar und konkret: „Was erwartet das Land vom Militär, den 900 politischen Parteien, den 62 Regierungsorganisationen und den drei Gesellschaftsschichten?“. Quino parodiert auf diese Weise die zerrissene Lage und die vielfältigen Erwartungen der Wählerschaft, die er in den sechs Panels auf der linken Seite präsentiert. In der ersten Zeile: ein Arbeiter mit seinen Werkzeugen, einem Maschinengewehr und einer Bombe als Symbol für den bewaffneten Kampf für Gerechtigkeit; ein ziviler Präsident, da José Guido zu diesem Zeitpunkt aufgrund der Ley de Acefalía Nr. 252 vorübergehend die Präsidentschaft übernommen hatte; eine dunkle Gestalt, die nach Wegen sucht, das Licht wieder einzuschalten, symbolisiert die Suche nach Lösungen für die drängenden Probleme des Landes. In der zweiten Zeile: ein Oligarch, der seine Dollarpflanze gießt, die als Symbol für die Sorge um sein persönliches Vermögen interpretiert werden kann; ein Soldat in einem Panzer vor dem Obelisken, der Ordnung durch Unterdrückung symbolisiert; und schließlich ein Militär, der Präsident werden will. Die grafische Darstellung Quinos, welche die Lösung visualisiert, die das Land erwartet („Qué espera el país…?“), ist auf der rechten Seite zu sehen: Auf dem Präsidentenstuhl sitzt die Freiheit (symbolisiert durch die phrygische Mütze), darüber ist die Friedenstaube mit dem Olivenbaumzweig abgebildet. Im unteren Bild sieht man links den Oligarchen mit seiner Familie und dem Arbeiter; rechts die drei Streitkräfte (Heer, Marine und Luftwaffe) und den Industriellen mit seiner Aktentasche. Quino positioniert sich hier als Botschafter des Friedens angesichts des gesellschaftspolitischen Chaos der Zeit und ermutigt die Gesellschaft, sich friedlich zu vereinen.



Abb. 5.8: Wahlen 1963, *Vea y Lea* N° 403, 1-2, 20 de diciembre 1962 – © Quino (Quelle: *Vea y Lea*)[22]

Primera Plana – „*La revista de actualidad mejor informada del país*“[23]. In seinem Werk *La década rebelde* (2002) erläutert Pujol in dem Kapitel „El nuevo periodismo“ ausführlich die Wirkung von *Primera Plana* als erfolgreiches Unternehmen mit großem Einfluss auf ihre Leser. Pujol

[22] Siehe Link: https://archive.org/details/VeaYLeaN40320Diciembre1962 (27.06.2024).
[23] „Das bestinformierte Nachrichtenmagazin des Landes“.

stellt fest, dass keine Epoche in der argentinischen Geschichte so stark mit einer Zeitung oder Zeitschrift verbunden war wie die 1960er Jahre im Hinblick auf *Primera Plana* (vgl. Pujol 2002: 82). Das Magazin zeichnete sich durch eine innovative und moderne Ausrichtung aus und fokussierte sich auf allgemeine Informationen sowie politische Analysen. Es richtete sich an mittelständische Leser, die in den Bereichen Kultur und aufstrebende Medienbranche aktiv sind und sowohl geistige als auch wirtschaftliche Ambitionen aufweisen. Unter der Leitung des legendären Jacobo Timerman spiegelten sowohl die Zeitschrift als auch die darin veröffentlichten *Mafalda*-Comicstrips das Universum der 1960er Jahre wider. Timermans Hingabe galt auch dem grafischen Humor und den Comics, beides Genres, die gerade gefördert wurden, wie Pujol in seinem Aufsatz „Un mercado cultural en expansión" (2007) über die „objetos culturales" berichtet:

> *Primera Plana* „bajaba" el mundo exterior al mundillo porteño; mediaba, cual ágil traductor, entre las grandes capitales de la cultura moderna y un Buenos Aires escindido entre la nostalgia de los tiempos peronistas y la sed de apertura y cosmopolitismo de muchos jóvenes. Desenfadada y sofisticada a la vez, la revista – que tuvo su entorno y su descendencia en *Panorama*, *Convicción* y otras publicaciones nuevas – transformó sustancialmente las relaciones entre los objetos culturales y sus potenciales consumidores. En ese aspecto de la vida social, ya nada sería como antes[24]. (Pujol 2007: 299)

Mafaldas offizielle Vorstellung fand am 29. September 1964 auf den Seiten dieser Zeitschrift statt, auf Initiative des Chefredakteurs Julián Delgado[25] (Quinos Freund). Das Mädchen und ihr Vater erschienen zuerst in den Comics mit einem Beitrag von zwei Lieferungen pro Woche. Am 6. Oktober trat Raquel, die Mutter, hinzu, und am 19. Januar 1965 Felipe, eine vom argentinisch-kubanischen Schriftsteller und Journalisten Jorge Timosi inspirierte Figur. Es war der offizielle Beginn dieses Comicstrips und der Ursprung dessen, was schnell zu einer beliebten Ikone wurde. Der Humor Quinos erreichte sein Publikum (Abb. 5.9) durch eine kritische Auseinandersetzung mit der sozialen Realität, wie die Analysen in den Abschnitten 5.2, 5.3 und 5.4 zeigen.



Abb. 5.9: „El humor de los argentinos. Mafalda y su autor, Quino" (Quelle: *Confirmado* – Jahr 1966)

Die von Timerman geforderte Art von Nachrichten und politischer Analyse, welche Quino durch *Mafalda* konkretisierte, erläutert Tcach (2007) im historischen Kontext durch Beispiele aus *Primera Plana* und *Confirmado*:

[24] „*Primera Plana* ‚holte' die Welt nach Buenos Aires; sie vermittelt wie ein flinker Übersetzer zwischen den großen Hauptstädten der modernen Kultur und einem Buenos Aires, das zwischen Sehnsucht nach peronistischen Zeiten und dem Drang vieler junger Menschen nach Aufgeschlossenheit und Weltoffenheit gespalten ist. Das Magazin – das sein Umfeld und seine Nachkommen in *Panorama*, *Convicción* und anderen Neuerscheinungen hatte – war lässig und raffiniert zugleich und veränderte die Beziehungen zwischen Kulturgütern und ihren potenziellen Konsumenten grundlegend. Unter diesem Aspekt des gesellschaftlichen Lebens war nichts mehr wie zuvor".

[25] Ein Journalist, der 1978 vom Militärkommando entführt wurde und bis heute vermisst wird.

> Asimismo, desde influyentes revistas – como *Primera Plana* y *Confirmado* – se insinuaba cada vez con mayor vigor que los partidos eran estructuras caducas e ineficientes y sus políticos fáciles presas de la demagogia en una época signada por el dinamismo, el marketing, los ejecutivos jóvenes y exitosos. Desde su óptica, la modernización exigía „superar" al Parlamento, empantanado por la retórica antigua y el dañino populismo. Esta campaña golpista no era ajena a la transición que se experimentaba en las Fuerzas Armadas. Ya no se trataba de reemplazar al peronismo por un sistema de partidos trunco como en 1955, sino de sustituir la política por la administración. Por consiguiente, el antiperonismo trocaba en un antipartidismo generalizado.[26] (Tcach 2007: 48)

Panorama – „*La revista de nuestro tiempo*"[27], ein Unternehmen des Verlags Abril in Zusammenarbeit mit *Time-Life* und dem Mondadori Verlag. Das politische Wochenmagazin erschien erstmals 1963. Als Quino 1968 mit der Veröffentlichung begann, war die Zeitschrift bereits eine Referenz für Journalisten und Leser. Die Nachrichtenredaktionen der betreffenden Mediengruppe waren in Buenos Aires und New York angesiedelt und zeichneten sich durch eine hohe Affinität zu internationalen Informationen aus. Die umfangreichen Artikel behandelten Themen, die in den Zeitungen nicht oder nur unzureichend erfasst wurden. Die folgende Anekdote von Lucas Rubinich veranschaulicht ein brisantes Thema jener Zeit im Kontext der *Carrera de Sociología* (Soziologie Studium), welche die Einbindung heterodoxer Bibliographie in akademische Traditionen beinhaltete:

> La revista *Panorama* en 1971, con motivo de la invitación a un debate sobre las posibilidades de la sociología, había realizado una encuesta formal a alumnos de la carrera. El periodista relata con asombro la actitud de la mayoría de los entrevistados, que decían desconocer sus posibilidades profesionales y que buscaban en la sociología elementos para realizar algún tipo de política con perspectiva revolucionaria, de cambio de estructuras y de cambio social. Cuando se les solicitó que nombraran sociólogos que habían influido en su elección, los nombres que aparecieron fueron Carlos Marx, Lenin, Juan D. Perón, Abelardo Ramos, „Che" Guevara, Arturo Jauretche. Por supuesto, el interrogante que el periodista trasladaba a la mesa de debate es el de la relación sociología-política. En el epígrafe la revista elaboraba ya una respuesta. Decía sin ambigüedades en su segundo párrafo: „Pocos dudan – incluidas las autoridades – de que la sociología es una carrera con perfil subversivo".[28] (Rubinich 2007: 272f.)

---

[26] „Auch einflussreichen Zeitschriften – wie *Primera Plana* und *Confirmado* – unterstellten zunehmend, dass die Parteien veraltete und ineffiziente Strukturen seien und ihre Politiker in einer Zeit, die von Dynamik, Marketing, jungen Führungskräften und Erfolg geprägt sei, leichte Beute der Demagogie seien. Aus ihrer Sicht erforderte die Modernisierung die „Überwindung" des Parlaments, das in alter Rhetorik und schädlichem Populismus verstrickt war. Diese Putschkampagne stand in engem Zusammenhang mit dem Wandel, der sich in den Streitkräften vollzog. Es ging nicht mehr darum, den Peronismus wie 1955 durch ein verkürztes Parteiensystem zu ersetzen, sondern den Ersatz von Politik durch Verwaltung. Folglich wandelte sich der Antiperonismus in eine allgemeine Anti-Parteien-Stimmung".

[27] „Das Magazin unserer Zeit".

[28] „Die Zeitschrift *Panorama* hatte 1971 im Rahmen einer Debatte über die Möglichkeiten der Soziologie eine offizielle Umfrage unter Soziologiestudenten durchgeführt. Der Journalist berichtet erstaunt über die Haltung der Mehrheit der Befragten, die sagten, sie seien sich ihrer beruflichen Möglichkeiten nicht bewusst und dass sie die Soziologie als ein Mittel betrachteten, um Politik mit einer revolutionären Perspektive zu betreiben, um strukturellen und sozialen Wandel voranzutreiben. Als sie gebeten wurden, Soziologen zu nennen, die ihre Wahl beeinflusst hatten, fielen die Namen Karl Marx, Lenin, Juan D. Perón, Abelardo Ramos, ‚Che' Guevara, Arturo Jauretche. Die Frage, die der Journalist in die Debatte gebracht hatte, war natürlich die nach der Beziehung zwischen Soziologie und Politik. Im Epigraph hatte das Magazin bereits eine Antwort ausgearbeitet. Im zweiten Absatz heißt es unmissverständlich: ‚Nur wenige bezweifeln — einschließlich der Behörden —, dass Soziologie ein Beruf mit subversivem Profil ist'".

Es sei daran erinnert, dass in den 1970er Jahren eine gesellschaftspolitische Periode begann, die von blutigen internen Kämpfen, u.a. zwischen Guerillaorganisationen und paramilitärischen Kommandos, geprägt war und in der Diktatur des *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) gipfelte. Diese Periode wird in der Historie als *años violentos* bezeichnet.

Siete Días Ilustrados – Jeden Dienstag erschien *Siete Días* als wöchentliche Beilage der Zeitung *La Razón* und wurde bald zu einer unabhängigen Zeitschrift des Verlags Abril. *Siete Días* präsentierte Fotografien, die die Redaktion mit Geschichten kombinierte, welche sich mit den menschlichen Aspekten eines jeden Themas auseinandersetzten. Einige Monate nach der Schließung von *El Mundo* veröffentlichte Quino seine Humorseite in *Siete Días Ilustrados*, die er fünfzehn Tage im Voraus abliefern musste. Ab dem 2. Juli 1968 erschien *Mafalda* in dieser Zeitschrift (Abb. 5.10).



Abb. 5.10: *Siete Días Ilustrados* – Cover © Quino, 1968-07-02 (Quelle: Archivo Histórico del periodismo)[29]

Das Cover zeigt die Protagonistin, die mit einem Spray die Weltkugel besprüht. Das Besondere ist, dass die Dose ein „Paz"-Spray enthält. Der Inhalt wird auf dem Etikett durch die symbolische Friedenstaube und den Olivenbaumzweig dargestellt. *Mafalda* verfolgte mit der Vermarktung dieses Stoffes das Ziel, zur Lösung internationaler Probleme beizutragen, die durch Kriege und sozialpolitische Nöte der damaligen Zeit verursacht wurden. Damit positioniert sich Quino klar gegen die bewaffneten Konflikte in der Welt und nutzt die grafische Literatur als politische Plattform.

Mengano – Das 14-tägige Magazin erschien erstmals im September 1974 in Buenos Aires. Es entstand nach der Schließung von *Satiricón*, was zu einer Diaspora in der Redaktion führte, deren Mitglieder anschließend andere Projekte wie *Chaupinela* und *Mengano* leiteten. In diesem Fall wurden sie von dem bekannten Verleger Julio Korn aufgenommen, Inhaber eines Multimedia-Unternehmens, zu dem die Publikationen *Radiolandia*, *Antena*, *TV Guía*, *Goles*, *Vosotras* und *Anteojito* gehören. *Mengano* versuchte, der Zensur zu entgehen, indem sexuelle und politische Themen umgangen wurden. Trotzdem erlitt die Publikation Verfolgung und Sanktionen. Gemäß der Aussage von Siulnas (Oscar E. Vázquez Lucio) erkannte der Direktor Carlos Marcucci, dass bei der Planung von Mengano zwei Fehler gemacht wurden: „Nos propusimos hacer un satiricón limpio y deberíamos haber hecho un Rico Tipo más moderno; planeábamos construir un país menos injusto, y deberíamos haber creado un país más piadoso"[30]. Marcucci war Direktor der Kooperative CCPP (= *Cualquier cosa por plata*), die *Mengano* herausgab. Deren Mitglieder verdienten unabhängig von ihrer Stellung alle den gleichen

[29] Siehe Link: https://www.magicasruinas.com.ar/tapas/piehist2002.htm (27.06.2024).
[30] „Wir schlugen vor, einen sauberen *Satiricón* zu produzieren, und wir hätten einen moderneren *Rico Tipo* machen sollen; wir planten, ein weniger ungerechtes Land aufzubauen, und wir hätten ein frommeres Land machen sollen", Für mehr Information siehe https://ahira.com.ar/revistas/mengano/ (18.04.2024).

Lohn. Quino arbeitete seit der ersten Ausgabe an der Zeitschrift mit, dessen Titelblatt eine ikonische Geniol-Werbung eines Kopfes voller Nägel (Abb. 5.11) adaptierte und mit dem Slogan „La mejor revista de humor, modestamente“[31] versah. Das Adverb seines ursprünglichen Mottos, „modestamente“, wechselte regelmäßig: *lamentablemente*, *calurosamente*, *afortunadamente*, *rabiosamente*, *bárbaramente*, *curiosamente*, *estúpidamente*, *miserablemente*.[32] *Mengano* war eine wichtige Etappe in der Entwicklung des argentinischen grafischen Humors, wie ein Rückblick auf das außergewöhnliche Team von Mitarbeitern zeigt: darunter Alberto Breccia, Quino, Mordillo, Oski, Caloi, Sanyú, Viuti, Geno Díaz, Donizetti, Fati, Jorge Halperín, Crist, Ricardo Parrotta, Aldo Rivero und viele andere. Roberto Fontanarrosa veröffentlichte hier zahlreiche Episoden seiner Figur *Inodoro Pereyra*. (siehe Liste auf dem angehefteten Zettel in Abb. 5.11a). Der Beginn der Diktatur bedeutete, wie auch für andere Zeitschriften, die endgültige Schließung. *Mengano* veröffentlichte seine letzte Nummer (43) im April 1976.[33] Die Ausgabe mit dem Titel „Mengano no abandona“ wurde zensiert und – entgegen der Ankündigung auf dem Titelblatt – zwangsweise eingestellt.



Abb. 5.11: a): *Mengano* Nro. 1, del 2 al 15 de septiembre de 1974 – auf dem angehefteten Zettel sind die Namen der Karikaturisten (u.a. Quino) zu lesen; b); Original Geniol-Werbung

(Quelle: a) Archivo Histórico de Revistas Argentinas; b) El gran libro de las marcas: „Por una cabeza[34]…con clavos (1931)“[35])

Die Cover-Illustration (5.11a) ist als Karikatur der berühmten Geniol-Werbung (5.11b) zu interpretieren, die seit 1928 Verwendung fand.[36] Die Nägel und Schrauben wurden hier durch Gegenstände ersetzt, die 1974 der Gesellschaft Kopfschmerzen oder Stress bereiteten: Verkehr (Ampeln, Parkplätze), Krieg (Helme, Maschinengewehre), neue Technologien (Kassettenrekorder, Fernseher,

[31] „Das beste Humor-Magazin, in aller Bescheidenheit“.
[32] bedauerlich, herzlich, glücklicherweise, tollwütig, barbarisch, neugierig, dumm, elendig.
[33] *Mengano* Nr. 43 April 1976, Link: https://ahira.com.ar/revistas/mengano/page/4/ (03.07.2024).
[34] Hier wird der Tango „Por una cabeza“ (Gardel / Le Pera, 1935) referiert, obwohl der Schmerz eine andere Ursache hat. Der Schmerz wird hier durch Nägel produziert, während es im Tango um persönlichen Verlust geht.
[35] Das Buch ist eine Zusammenstellung von Verpackungen, Werbung und Hinweisen zu vielen Produkten: Süßigkeiten, Kekse, Schokolade, Lebensmittel, Getränke, Medikamente, Reinigungsmittel, Kosmetika, Parfüms, Hygieneprodukte usw. Für Geniol siehe: https://elgranlibrodelasmarcas.blogspot.com/2017/05/por-una-cabeza-con-clavos-1931.html (27.06.2024).
[36] Die Werbeabteilung von Surray Laboratory – in Argentinien gegründet vom Biochemiker und Apotheker Francisco Suárez Zabala und dem französischen Parfümeur Blas Dubarry in Argentinien – beauftragte den Franzosen Lucien Achille während seines Argentinien-Aufenthaltes zwischen 1926 und 1931 mit der grafischen Gestaltung seines neuen Produkts namens Geniol. Seine Spezialität waren Plakate und daher – in Anlehnung an Karikaturen und, ganz im Sinne der Zeit, als durch Humor Aufmerksamkeit erregt wurde – illustrierte er Männer und Frauen mit Schmerzen. Sein erfolgreichstes Werk war aber der Kopf mit Nägeln, Schrauben und einer Sicherheitsnadel in der Nase, die das Produkt schnell populär machte. Für die komplette Entstehungsgeschichte siehe Link unter Balmaceda 2020.

Telefon), Fußballspiele (Ball), Tabak-, Alkohol- und Drogenkonsum sowie die laute moderne Musik (E-Gitarre).

Mafalda – Es ist zweifellos eine argentinische Ikone und Quinos Meisterwerk. *Mafalda* debütierte offiziell am 29. September 1964 als Comicstrip in der Wochenzeitschrift *Primera Plana*, wo er bis zum 9. März 1965 erschien. Der Strip wurde später in verschiedenen Büchern vom Verlag *De la Flor* gesammelt. Die kleine Mafalda lebt in Buenos Aires, verbringt ihre Zeit mit einer Gruppe anderer Kinder und denkt naiv, kindlich, aber logisch über internationale Politik nach. Sie ist eine Ikone des Comics, die in der argentinischen Gesellschaft einen herausragenden Platz eingenommen hat und auch international Beachtung findet, wie Umberto Eco feststellte. Sie ist eine Figur und ein Comic mit sozialer und politischer Bedeutung, die über die Landesgrenzen hinaus zum Verständnis der argentinischen Gesellschaft beitragen. Die breite Anerkennung dieses Werkes und seiner aufschlussreichen Botschaft macht neugierig auf eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. In den Kapiteln 5.2, 5.3 und 5.4 wird daher die soziokulturelle Bedeutung *Mafaldas* im Argentinien der 1960er und frühen 1970er Jahre anhand von Beispielen aufgezeigt. Sie tragen auch dazu bei, die soziale Energie zu erkennen und zu analysieren, die die pfiffigen Gags von Quino in der Gesellschaft entfacht haben.



Abb. 5.12: Mafalda und Guille, Book Nr. 6 –
© Quino (Quelle: https://www.quino.com.ar/)

Das Cover (Abb. 5.12) zeigt Mafalda, wie sie ihren kleinen Bruder Guille betrachtet, der friedlich mit einem Schnuller im Mund schläft. Die Szene strahlt Ruhe und Harmonie aus und wird durch das Bild einer Friedenstaube mit einem Olivenbaumzweig vervollständigt. Die dargestellte friedliche Welt ist ein Symbol für die kommenden Generationen, die von den Kindern geschaffen wird. Quino vermag es, den Leser mit einer zärtlichen Szene zu fesseln und nimmt die Familienereignisse vorweg, mit denen er die eifrigen Leser des Comics, die die Hauptfigur Mafalda bereits kennen, erfreuen wird.

5.1.2 Mediale *cues*: *Lo quinesco de la risa pensativa en sus páginas de humor*[37]

Quinos Werk speist sich aus zwei grafischen Elementen: Zum einen aus Zeitungsstrips, die das Zeitgeschehen kommentieren, zum anderen aus Illustrationen in der Tradition Rodolphe Töpfers. Auf diese Weise erreichte Quino ein breites Leserspektrum und konnte eine Vielzahl von Themen differenziert aufgreifen, was zu seinem Erfolg beitrug. Dabei bedient er sich einer Strategie, die seinen Scharfsinn zur Geltung bringt: Sein Humor verbindet das Mittel des grafischen Kommentars mit der Brisanz der Themen. Er versäumt nie, die

[37] Das *quinesco* bezeichnet das nachdenkliche Lachen über die humoristischen Seiten. D.h. die Bezeichnung „*lo quinesco*" verweist auf eine besondere Art von Quino, die beim Leser ein nachdenkliches Entzücken hervorruft.

wichtigsten Ereignisse zu erwähnen und durch doppeldeutige Gags darzustellen (vgl. Latxague 2016: 109). Beispiele für diese Strategie sind in seiner Arbeit reichlich vorhanden. In diesem Abschnitt werden einige Illustrationen aus seinen Humorseiten in den vorgestellten Zeitschriften (siehe 5.1.1) diskutiert, um die medialen Bezüge auf *lo quinesco*, die ein nachdenkliches Lachen hervorrufen, zu beleuchten.

In seinen ersten Zeichnungen konzentrierte sich Quino auf den stillen Witz, wie die Auswahl in Abb. 5.13 zeigt. Der Friseur, der seinem Kunden die abgeschnittenen Haare von der Schulter bürstet und dabei das Karomuster des Stoffes entfernt; die Mönche, die mit einem Kopftrick die strenge Haltung des Klosters durchbrechen; der Tod, der mit der Sense in der Hand das Angebot an modernen Werkzeugen in einem Baumarkt betrachtet, etc. All dies sind Beispiele dafür, wie Quino in seinen Zeichnungen das Lachen durch das Groteske oder das irrationale Absurde hervorruft.



Abb. 5.13: Selección de algunos chistes mudos, *Esto Es*, 1955 – © Quino
(Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional)

In Abb. 5.14 zeigt Quino einen minimalistischen Stil, der, wie bereits erwähnt, charakteristisch für die Anfänge seiner Karriere als Zeichner ist. Er nutzt jedes Detail, um überraschende Momente für den Leser zu erzeugen. In Abb. 5.14-a zieht ein Zauberer die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, indem er Spannung erzeugt. Diese Neugier wandelt sich durch seine letzte Geste, das Werfen von Blumen, abrupt in Schmerz und Mitleid. Die Vitalität der Blume erscheint angesichts des schrecklichen Endes, das durch das fließende Blut dargestellt wird, als armselig. Es wird jedoch nicht das Opfer oder der Unfall gezeigt, sondern die Reaktion des Verursachers, die die Spannung in eine Tragikomödie mit makabrem Ende verwandelt. Das Bild 5.14b zeigt eine tragische Situation auf einem Friedhof: Die Verwandten und Freunde einer kürzlich verstorbenen Person begleiten ihren Sarg, der durch einen Motor angetrieben wird und den der Verstorbene selbst in Auftrag gegeben hat. Die ungewöhnlich schnelle Bewegung des Sarges veranlasst die Gefährten, schnell zu laufen, was

zu einer komischen Situation führt. Ein Angehöriger kommentiert die Szene mit den Worten: „Er wollte niemals, dass ihm jemand hilft“. Quino nutzt Ironie und eine paradoxale Konstellation, um auf eine bedrückende menschliche Situation hinzuweisen.

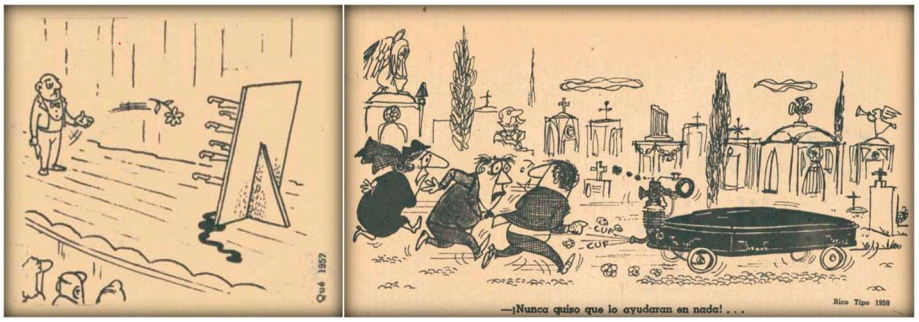


Abb. 5.14: Quinos dibujo sintético, *4 Patas*, Nro 3 – August 1960 – © Quino
(Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional)

Ähnliche minimalistische Zeichnungen (wie Abb. 5.13 und Abb. 5.14) wurden von Oscar Grillo (1943), einem bekannten Künstler, Zeichner und Trickfilmregisseur, für die Muestra itinerante 2004-2005 – *Quino 50 Años* kommentiert. Grillo nennt einige der Gründe, warum die Leser die Zeichnungen von Quino angenommen haben, und hebt den einfachen Stil des Autors als wirksame Alternative zu starren Regeln hervor:

> Me entusiasmaban dos aspectos de tu trabajo [Quino]: los chistes eran mudos y están dibujados en forma „minimalista“. En esa época a eso se lo llamaba „dibujo sintético“ […] ¿Por qué esos chistes eran buenos? ¿Por qué nos hacían reír? Porque estaban dibujados con el estilo de un maestro del dibujo. De alguien que sabe cuántas líneas son necesarias para obtener el resultado e ignora todas las reglas de la vanidosa virtuosidad de los que sólo quieren impresionar a la gilada.[38] (Grillo)

Quinos Humor aktiviert die kulturellen Konventionen des „sozialen Schatzes“[39] des Lesers, insbesondere durch seine wortlosen Zeichnungen. Denn was Eco grundsätzlich für die Rezeption von Texten betont, wird in Quinos Zeichnungen besonders deutlich: „Lesen [ist] stets ein schwieriger Balanceakt zwischen der Kompetenz des Lesers (seines Weltwissens) und jener Kompetenz, die ein gegebener Text im Sinne der ökonomischen Lektüre erfordert“ (Eco 1994: 75f.). Diese Art stummer Comics, in den USA als *silent strips* oder *pantomime strip* bezeichnet, ist keine „unvollständige, verunstaltete Form, sondern […] eine Spielart des Ausdrucks, die Zeichnerinnen und Zeichner ganz bewusst wählen, um bestimmte Effekte zu erzielen, die anders nicht erreicht werden könnten (Thierry Groensteen 2014: 1)[40]. Die Leserschaft muss sich folglich auf einen anderen *modus legendi* einstellen, was eine besondere Form der Aufmerksamkeit erfordert (vgl. ebd.). Somit lässt sich konstatieren, dass Quinos

[38] „Ich war von zwei Aspekten deiner [Quinos] Arbeit begeistert: Die Witze waren stumm und auf ‚minimalistische‘ Weise gezeichnet. Damals nannte man dies ‚synthetisches Zeichnen‘. […] Warum waren diese Witze gut? Warum haben sie uns zum Lachen gebracht? Weil sie im Stil eines Meisterzeichners gezeichnet wurden. Von jemandem, der weiß, wie viele Linien notwendig sind, um ein Ergebnis zu erziehen, und alle Regeln der vergeblichen Virtuosität derer ignoriert, die nur die *gilada* beeindrucken wollen“. Lunfardo Ausdruck „gilada: conjunto de giles; gil: adj. Tonto, cándido, ingenuo“ (Conde 2019: 172); Dumm, naiv.
[39] Hier liegt Ecos (1994: 75f.) Definition zugrunde.
[40] Siehe Link unter Groensteen 2014.

Gags einen „Balanceakt“ stimulieren, eine spannende „komplexe Interaktion“ zwischen Autor und Leserschaft erzeugen, die im Sinne von Greenblatt (1990: 12) als Träger sozialer Energie dienen kann. Die dabei freigesetzte Energie „lässt sich nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen“ (ebd.). In Bezug auf die zuvor analysierten Beispiele könnten die folgenden Reaktionen von Lesern auftreten: Erstaunen über das Malheur im Friseursalon, Mitgefühl gegenüber dem Opfer sowie Ratlosigkeit bezüglich des grausigen Endes einer „zauberischen“ Vorführung. Zudem zeigt sich eine gewisse Sprachlosigkeit angesichts des Eigensinns der verstorbenen Person und einer diametralen Hochachtung bezüglich des gezeigten Respekts gegenüber ihren Angehörigen.

Die Darstellung von Unterdrückungssituationen durch Quino unterliegt offensichtlich einer Zensur. Dies wird in Abbildung 5.15 deutlich, in der die Repression in Argentinien durch die Perspektive des globalen Vergleichs überlagert wird. Die Analyse der Beispiele erfolgt in drei Teilen. Zunächst wird eine Anmerkung mit dem Originaltext und der Übersetzung angegeben. In einem zweiten Schritt erfolgt eine Interpretation, welche die von dem Zeichner illustrierte Argumentation analysiert. In einem dritten Schritt wird die sozio-politische Konstellation beschrieben, die der Zeichnung zugrunde liegt. Diese wird in den zeitgeschichtlichen Kontext eingebettet, um ihre historische Relevanz zu erhellen.



Abb. 5.15: Unterdrückung in der Geschichte, *4 Patas*, Nro. 1 – Abril 1960, S. 18-19 – © Quino (Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional)

Notiz

„Represión en la historia. a) Prehistoria - Las fuerzas del orden reprimen desde el comienzo todo conato de progreso. ¡Vida Darwin!; b) Israel – Herodes pretende reprimir sin mayor éxito un peligroso foco de cristianismo; c) Roma – Varios emprendedores continúan la lucha contra el peligroso foco de cristianismo; d) España – Arbués y Torquemada prosiguen infatigables la lucha contra un peligroso foco de…; e) Francia – Nacen la libertad, la igualdad y la fraternidad: por razones técnicas

deben ser momentáneamente reprimidas; f) Argentina – Todo en el país está infradesarrollado, excepto la represión, tan moderna como en los países más adelantados del mundo".[41]

Deutung

Es wird eine grafische und chronologische Darstellung der Unterdrückung in der Weltgeschichte gezeigt. Ausgewählte globale Ereignisse aus den Bereichen Geschichte, Religion, Justiz und militärische Verhörstrategie werden durch Szenen der Gewalt und Unterdrückung verspottet. In der Urgeschichte (Bild 1) gibt es einen Streit zwischen den Affen der Ordnung und den Affen des Fortschritts, da die Ordnungskräfte jede Idee von Fortschritt oder Aufstand unterdrücken. Der Karikaturist bezieht sich hier auf Darwins Evolutionstheorie (nach dem Prinzip „survival of the fittest") und kritisiert sarkastisch deren Verachtung. In Israel (Bild 2) verfolgt Herodes die Neugeborenen und ordnet ihre Tötung an, da er die Verbreitung des Christentums fürchtet. In Rom (Bild 3) wurden Christen vom Kaiser verfolgt und unterdrückt, um die Ausbreitung des Christentums aufzuhalten. Sie traten in Konflikt mit dem polytheistischen Götterkult der Römer, weil das Christentum eine monotheistische Religion ist. In Spanien (Bild 4) verfolgt und verbrennt die Inquisition Andersdenkende. Die Einrichtung existierte formal von 1478 bis 1834 und wurde mit Genehmigung des Papstes in Spanien geschaffen, um Häresie zu bekämpfen. Sie kontrollierte auch die Verbreitung von Büchern und Schriften. In Frankreich (Bild 5) wurden die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit durch die Guillotine zerstört. Die Einführung wurde von dem französischen Arzt Joseph-Ignace Guillotin befürwortet und geschah per Dekret der Nationalversammlung am 20. März 1792. Sie ist ein Symbol für eine Zeit des gesellschaftlichen Wandels und der politischen Umwälzungen in Frankreich. In Argentinien (Bild 6) wurde die militärische Repression als moderner Akt gesellschaftlicher Ordnung angesehen. Quino liefert eine Prozesskarikatur historischer Ereignisse, in der Unterdrückung und Verfolgung subtil auf die aktuelle Situation in Argentinien aufmerksam machen. Er regt den Leser zu einer kühnen Reflexion über ein brennendes Thema der Zeit des *Frondizismo* an: den Plan CONINTES und dessen unterdrückende Methoden unter dem Mantel der Demokratie, Andersdenkende zu verfolgen. Im nächsten Abschnitt wird dieser Plan kurz erläutert. Mit dieser Karikatur positioniert sich Quino eindeutig gegen jegliche Art von gesellschaftlicher Repression und warnt die Regierung vor den elenden Konsequenzen solcher repressiver Strategien, die in der Weltgeschichte – wie er sarkastisch visualisiert – zu bezeichnen sind.

Historischer Kontext

Im Jahr 1958 kam Arturo Frondizi, Führer der UCRI (*Unión Cívica Radical Intransigente*), nach einem Bündnis mit den Peronisten an die Macht (1958-1962). Seine Entwicklungspolitik, bei

[41] „Unterdrückung in der Geschichte. a) Urgeschichte – Die Strafverfolgung unterdrückt von Anfang an alle Fortschrittsversuche. Es lebe Darwin! b) Israel – Herodes versucht erfolglos, einen gefährlichen Fokus des Christentums zu unterdrücken; c) Rom – Mehrere Herrscher kämpfen weiter gegen die gefährliche Ausbreitung des Christentums. d) Spanien – Arbués und Torquemada kämpfen unermüdlich gegen eine gefährliche Konzentration von...; e) Frankreich – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit werden geboren: Aus technischen Gründen müssen sie aber vorübergehend ausgesetzt werden. f) Argentinien – Alles im Land ist unterentwickelt mit Ausnahme der Unterdrückung, die so modern ist wie in den am weitesten fortschrittlichen Ländern der Welt".

der er ausländische Firmen mit der Erdölförderung beauftragte und einen IWF-Kredit (Internationaler Währungsfonds) mit liberalen Auflagen verwaltete, brachte ihm jedoch bald die Feindschaft der Peronisten ein. Um der Unzufriedenheit entgegenzuwirken, griff die Regierung auf den „Plan CONINTES“[42] zurück, der dem Militär Sondervollmachten einräumte. Der Plan teilte das Land in militarisierte Zonen ein, schränkte die verfassungsmäßigen Rechte und Garantien ein und erlaubte den Streitkräften, Razzien und Verhaftungen durchzuführen, ohne sich an die verfassungsmäßigen Normen zu halten.

In ähnlicher Weise zeigt Abb. 5.16 eine Situation militärischer Repression in Argentinien während der Regierung Frondizi, diesmal getarnt durch eine von der A.M.I.B. (Asociación Mundial de Industrias Bélicas) herausgegebene Kampagne, die in *Vea y Lea* veröffentlicht wurde und deren Slogan lautete: „Si llegara a concretarse el desarme total… no permita que esto ocurra!“[43]. In seiner Kritik an den Praktiken der Streitkräfte, die er anhand von Szenarien des zivilen Lebens veranschaulicht, zeigt Quino auf, wie das selektive Eingreifen der Streitkräfte die Autorität des Präsidenten Frondizi untergräbt. Frondizi versucht sich mit einem „¡Sharap!“-Ruf (Bild 2) durchzusetzen, scheitert jedoch. Am 29. März 1962 wurde er durch die Streitkräfte des Landes gestürzt und auf der Insel Martín García in Gewahrsam genommen.[44]

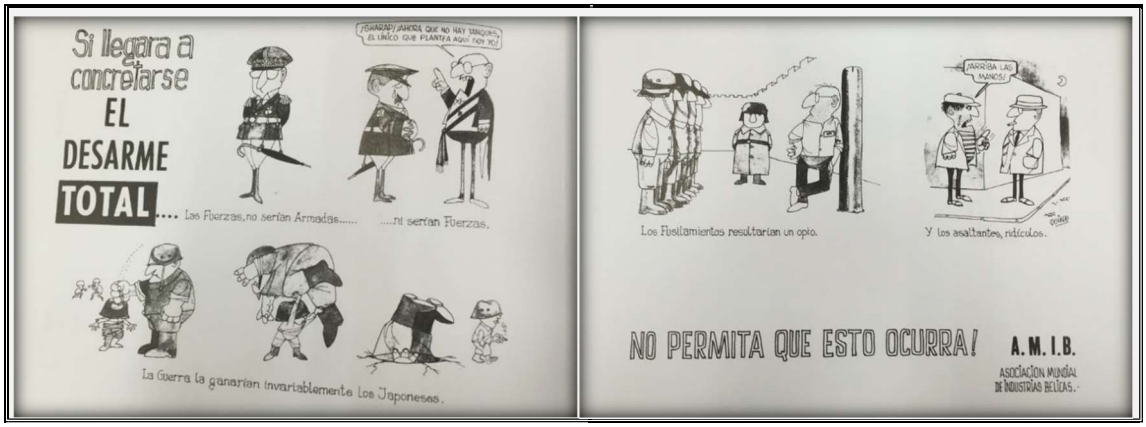


Abb. 5.16: Planteos[45], *Vea y Lea*, 1961– © Quino (Quelle: *Quino 50 Años* – Muestra itinerante 2004-2005)

Notiz

„Si llegara a concretarse el desarme TOTAL…las Fuerzas, no serían armadas…
– ¡Sharap! ¡Ahora que no hay tanques, el único que plantea aquí soy yo!... ni serían Fuerzas. La Guerra la ganarían invariablemente los japoneses. Los fusilamientos resultarían un opio…

[42] Der Plan *CONINTES* (Conmoción Interna del Estado) ermöglichte es der Regierung Frondizi, Personen zu verhaften, die beschuldigt wurden, Linke zu sein oder dem peronistischen Widerstand anzugehören. Dieses Instrument basierte auf dem *Ley de Organización de la Nación para Tiempos de Guerra* (Ley 13.234) (Gesetz zur Organisation der Nation in Kriegszeiten), das am 12. August 1948 – unter der Regierung Peróns – im Eilverfahren und ohne vorherige Debatte von der Abgeordnetenkammer verabschiedet wurde. Dieses Gesetz übertrug dem *Poder Ejecutivo Nacional* richterliche Befugnisse und erlaubte die Beteiligung der Streitkräfte an internen Repressionen. Es wurde erstmals 1951 nach dem Eisenbahnerstreik angewandt (vgl. Tcach 2007: 34).

[43] „Wenn es zu einer totalen Abrüstung kommt … erlauben Sie das nicht! – World War Industries Association“.

[44] In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlangte die Insel Berühmtheit als Haftort gestürzter Präsidenten oder wichtiger Politiker (Bsp.: H. Yrigoyen, M. Torcuato de Alvear, J.D. Perón, A. Frondizi).

[45] Dabei handelt es sich um sinnvolle Problemlösungsansätze, die als Vorschläge (*planteos*) kommuniziert werden.

– ¡Arriba las manos! Y los asaltantes, ridículos. ¡No permita que esto ocurra! A.M.I.B. Asociación Mundial de Industrias Bélicas“[46].

Deutung

In Abb. 5.16 wird die Macht, die die Regierung den Streitkräften zugestanden hat, verspottet, da diese Modalität des militärischen Interventionismus die Autonomie des Präsidenten Arturo Frondizi einschränkt. Frondizi wird hier karikiert (Bild 2, mit Präsidentenschärpe), weil er – wenn es keine Panzer mehr gibt (= Abrüstung) und die Militärs (Bild 1) stillstehen – das Kommando über die *planteos* übernimmt. Quino verwendet den Konjunktiv Tempora („si llegara...“), zur Andeutung bzw. Anregung einer Reflexion über die Metamorphose einer Welt ohne Kriegsgerät und spielt mit einer zivilisierten Alternative zu den *planteos*. Denn das Wort *planteo* im Text verweist auf den lokalen Militarismus in Argentinien, den Quino durch pointierte Anspielungen (Japan/erster Weltkrieg, Hinrichtungen, Straßenräuber) auf die Weltpolitik überträgt. Ironischerweise bestärkt der letzte Appell des Weltverbandes („no permita que esto ocurra“) die Utopie, dass die Bevölkerung die Militärherrschaft beenden könnte. In den beiden Panorama-Karikaturen (Abb. 5.15 und 5.16) greift Quino zwar aktuelle Ereignisse auf, versucht aber, konservative Strukturen satirisch anzugreifen, die von innen heraus dauerhaft nur schwer zu verändern sind. In diesem Fall sind es die militärische Ausrüstung und die Herrschafts- und Gesellschaftsordnung der Mächtigen.

Historischer Kontext

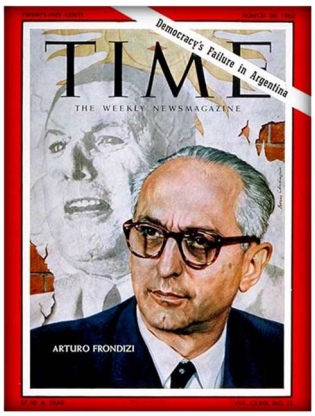


Abb. 5.17: Cover *TIME* Magazin, 30.03.1962 –
(Quelle: Archivo de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires)

Die Etablierung der Kriegsgefahr in der F.F.A.A. (*Fuerzas Federales Armadas Argentinas*) schien in ihren Anfängen auf ein Echo des Ost-West-Konflikts („Kalter Krieg“) reduziert zu sein. Nach dem Sturz Peróns trug sie jedoch die spezifische Handschrift der historischen Konjunktur Argentiniens. Der Kampf gegen den „flüchtigen Tyrannen“ (Perón) und seine Anhänger wurde zum Kampf gegen den Kommunismus homologisiert.[47] Dieses kriegerische Politikverständnis führte während der Frondizi-Regierung zu einer wiederholten und systematischen Formel des militärischen Drucks: dem *planteo*. Die politische Bedeutung der militärischen *planteos* war auch eine ernste Warnung an die Provinzregierungen, die noch eine Integrationspolitik verfolgten (z.B. Córdoba und Tucumán). Diese Politisierung des Militärs – 32 *Planteos* zwischen 1958 und 1962 – führte jedoch zu seiner internen Zersplitterung (vgl. Tcach 2007: 34f.). Das *TIME* Magazine veröffentlichte in seiner Ausgabe vom 30. März 1962

[46]„Wenn es zu einer vollständigen Abrüstung käme ... wären die Streitkräfte nicht bewaffnet ... – Ruhe! Jetzt, wo es keine Panzer mehr gibt, bin ich der Einzige, der hier Vorschläge macht! ... und sie wären auch keine Streitkräfte. Den Krieg würden immer die Japaner gewinnen. Die Erschießungen wären Opium ... – Hände hoch! Und die Angreifer, lächerlich. Lass das nicht zu! A.M.I.B. Weltverband der Kriegsindustrie“.

[47] Das Buch, das Oberst Osiris Villegas im Jahre 1959 zu schreiben begann – „Guerra revolucionaria comunista“, später veröffentlicht von der Bibliothek der *Círculo Militar Argentino* – illustrierte diese Art der Vorstellung der argentinischen Realität. Zu seinen Feinden gehörten Nachbarschaftsbibliotheken, Genossenschaften, Theatergruppen und Literaturzeitschriften (vgl. Tcach 2007: 34).

ein Cover (Abb. 5.17) mit Bildern von Frondizi (im Vordergrund) und Perón (im Hintergrund) unter dem Titel „Democracy's Failure in Argentina", das diese historische Periode in Argentinien illustriert.[48] Solche gesellschaftspolitisch brisanten Situationen wurden karikiert und kritisch kommentiert. In dieser Hinsicht beschreibt Gandolfo (2014) folgende Beobachtung zu Quinos Zeichnungen von Frondizi und führt als Beispiel Abb. 5.18 an:

> Incluso Quino, quién generalmente se cuidaba de realizar caricaturas de políticos identificables, produce dibujos de Frondizi en donde el presidente, escuálido, demacrado, con barba de varios días, se encuentra a punto de firmar un contrato mientras el Tío Sam lo observa de forma severa (Tía Vicenta #81, 1959, 11). O lo dibuja como un arreglalotodo, con el clásico enterito que los dibujantes utilizan como símbolo icónico de los obreros, sacando tanques y soldados de una caja en donde se lee „Se arreglan huelgas y paros".[49] (Gandolfo 2014: 120)



Abb. 5.18: „Se arreglan huelgas y paros" – © Quino (Quelle: *Tía Vicenta* #78, 1959, 12)

Diese Darstellung korrespondiert thematisch mit Abb. 5.16, denn in beiden zeigt Frondizi seine Bemühungen, die chaotische Situation der Streiks und Arbeitsniederlegungen durch militärische Interventionen zu „reparieren". Paradoxerweise verspotten Quinos Zeichnungen sowohl die *planteos* als Abrüstungsvorschlag (Abb. 5.16) als auch die Absichten des als Arbeiter verkleideten Präsidenten (Overall) (Abb. 5.18), der mit seinen Werkzeugen (Soldaten und Panzer) die Streiks der Bürger „arreglar" (reparieren) will.

In diesem Abschnitt wurde der grafische Humor Quinos während der 1960er und 1970er Jahre anhand von zwei Bezugspunkten vorgestellt: der *mediale Rahmen*, der seine Integration in die Welt der Comics durch seine Veröffentlichungen begleitete, und die *medialen cues*, die seine humoristischen Seiten darstellten. Dabei wurde der sozio-politische Kontext, in dem Quino seine Werke zeichnete, für die Interpretation berücksichtigt. Dies bildet die Grundlage für die nachfolgende Analyse der strategischen Finessen seines Comic-Universums. Im Rahmen dieser Analyse werden einige seiner paradigmatischen Zeichnungen nach ausgewählten Kriterien untersucht. Des Weiteren lassen sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit Discepolín feststellen, insbesondere im Hinblick auf die an die Leserschaft bzw. Zuhörerschaft gerichteten medialen Signale, die in den jeweiligen kulturellen Ausdrucksformen (Tango und Comic) verankert sind. Diese werden in Kapitel 6 erneut für Vergleichszwecke

[48] Details dazu siehe u.a. Tcach, César (2007: 30-37): „Frondizi: Integración frustrada y planteos militares". Zu Frondizis Präsidentschaft siehe Pigna (o. J.): „Arturo Frondizi".

[49] „Sogar Quino, der im Allgemeinen darauf achtete, keine Karikaturen identifizierbarer Politiker zu zeichnen, fertigt Zeichnungen von Frondizi an, in denen der Präsident, dürr, hager, mit einem mehrere Tage alten Bart, im Begriff ist, einen Vertrag zu unterzeichnen, während Onkel Sam ihn streng beobachtet" (*Tía Vicenta* # 81, 1959, 11). Oder er zeichnet ihn als ‚Alles-Reparierer' mit dem klassischen Overall, den die Karikaturisten als ikonisches Symbol der Arbeiter verwenden, der Panzer und Soldaten aus einer Schachtel mit der Aufschrift ‚Streiks und Arbeitsniederlegungen werden repariert' nimmt".

mit konkreten Beispielen aus den Kulturpoetiken des *universo discepoliano* und *quiniano* aufgegriffen.

5.2 Der *urbane* Humor in Quinos Zeichnungen: „*Un generador de momentos inolvidables*“[50]

In diesem Abschnitt analysiere ich den urbanen Humor Quinos im Hinblick auf das, was für das städtische Leben charakteristisch ist. Meine Betrachtung von kulturbezogenen Themen in seinen Zeichnungen bezieht sich auf die gesellschaftliche Realität, wie die Koexistenz von sozialen Gruppen und Familienmitgliedern, die Rolle von Institutionen und ihre soziopolitischen Machtverhältnisse usw. Solche Verhältnisse gelten als grundlegende Merkmale der kulturellen Produktivität des gesellschaftlichen Lebens in Städten. Sie entfalten sich auch in anderen Medien wie Musik, Theater, Radio und Fernsehen. Bei Bedarf werden sie bei meiner intermedialen Analyse beachtet. Daher erfolgt im nachfolgenden Abschnitt eine Untersuchung der Wertschätzung von Quinos Schaffen im Bereich des *urbanen* Humors sowie eine Analyse der Beziehung zwischen seiner Arbeit und der Kultur Argentiniens. Dabei findet insbesondere auch das Leben in Buenos Aires in den 1960er und 1970er Jahren Berücksichtigung, welches von starken sozio-politischen Veränderungen geprägt war.

In einem persönlichen Interview am 24. März 2021 berichtete mir Daniel Divinsky, ehemaliger Direktor des Verlags „De La Flor“, von einer Anekdote über das Leben von Quino. Diese bietet wertvolle individuelle Einsichten in den Charakter des Zeichners:

> Lo que caracteriza a Quino como persona y como dibujante es su profundo humanismo. Una preocupación general por el mundo que no era esa preocupación abstracta que tienen los intelectuales. Él se preocupaba por la gente que tenía a su lado. Es el único autor que publicamos en Ediciones de la Flor que cuando estaba con alguna persona en la feria del libro que le pedía su firma y él percibía algo, le preguntaba cómo estaba, si le pasaba algo. […] Enormemente sensible, tenía una percepción superior a la media. Y la otra cosa que tenía es un sentido de la observación derivado de que hablaba poco, en general la gente que habla poco mira mucho. Viajaba en los medios de transporte público con una libretita y anotaba las expresiones que escuchaba de lenguaje popular o del habla común y las utilizaba especialmente en las tiras de Mafalda, no en el humor mudo o el de las páginas que era bastante más sofisticado.[51]
>
> (Divinsky 2021, 12:33-13:29)

Die Anekdote lässt sich unter drei Gesichtspunkten betrachten, die Aufschluss über die Persönlichkeit Quinos geben und für die Analyse seiner Arbeit von Bedeutung sind. Einerseits

[50] „Ein Generator unvergesslicher Momente“. Konzept entliehen aus „Quino por REP“, s. Link u. Quino 2004.
[51] „Was Quino als Mensch und als Karikaturist auszeichnet, ist sein tiefer Humanismus. Eine allgemeine Sorge um die Welt, die nicht die abstrakte Sorge der Intellektuellen war. Er kümmerte sich um die Menschen um ihn herum. Er ist der einzige Autor, den wir in ‚Ediciones de la Flor‘ veröffentlichen, der, wenn jemand auf der Buchmesse um ein Autogramm bat, ihn fragte, wie es ihm gehe, wenn er den Eindruck hatte, dass etwas mit jenem nicht stimme. […] Er war enorm sensibel und hatte eine überdurchschnittliche Wahrnehmung. Und das andere, was er hatte, war eine Beobachtungsgabe, die aus der Tatsache resultierte, dass er wenig sprach; im Allgemeinen sehen Leute, die wenig sprechen, viel. Er reiste mit einem kleinen Notizbuch in öffentlichen Verkehrsmitteln und schrieb die Ausdrücke, die er in der Volkssprache oder im allgemeinen Sprachgebrauch hörte, auf und verwendete sie vor allem in den Mafalda-Strips, nicht im stummen Humor oder auf den Seiten, die viel raffinierter waren“.

ist ein tief verwurzelter Humanismus zu nennen, andererseits eine überdurchschnittliche Wahrnehmungsfähigkeit mit ausgeprägter Beobachtungsgabe sowie das Bestreben, eine verständliche Sprache zu verwenden. Des Weiteren ist in diesem Kontext die Gemeinsamkeit mit Discepolíns „*filosofía en moneditas*" (vgl. 4.3) sowie die Verwendung des *Lunfardo* als volkstümliche, kommunikative Sprache (vgl. Pujol 2017: 162, Pellettieri 2002: 104 sowie Galasso 1986: 26) hervorzuheben. Die von Divinsky belegten Eigenschaften Quinos manifestieren sich insbesondere in den Themen, die der Zeichner für seine Witze auswählte. Dies wird im Folgenden näher erläutert.

Quinos Zeichnungen sind zu einem bedeutenden kulturellen und intellektuellen Phänomen geworden und werden als Beitrag der Künstler zur Kulturgeschichte des Landes anerkannt (s. Kap. 7.2). Denn die Themen, die er in seinen Comics berührt, sind politischer, sozialer und internationaler Natur und decken Aspekte wie die Anprangerung von Ungerechtigkeit – insbesondere im Fall von *Mafalda* – sowie die kritische Auseinandersetzung mit Elend und Widersprüchen der menschlichen Lage im Rahmen von diktatorischen und militärischen Konflikten ab. In Abb. 5.19 wird das Thema Weltfrieden auf verschiedene Weise in grafischen Ausdrucksformen (Werbeplakat, Witz / Karikatur, Comicstrip) dargestellt. Die Analyse der Bilder zeigt, dass diese Darstellung an kulturelle Konventionen appelliert. Darüber hinaus geben die einzelnen Objekte der Erzählung zusätzliche Informationen und Akzente, die den sozialen Energiefluss verstärken. Da sich Comics durch eine besondere Verdichtung von Informationen in Text und Bild auszeichnen, wird bei der Analyse dieser Abbildung entsprechend vorgegangen.

Quino erstellt in Abb. 5.19a ein grafisches Pastiche bezüglich der „Suppen in Beuteln"[52] auf den Werbeseiten der Zeitschrift *Vea y Lea*. Die Reklame wird durch das Wort „LLEGÓ!" (links oben) eingeleitet. Hier wird die Schrift als Gestaltungselement zu einem bewussten Zweck verwendet – nämlich der Erregung von Aufmerksamkeit – und durch eine wirkungsvolle Kombination verschiedener grafischer Elemente (Stil, Farbe, Hintergrund, Ausrufezeichen) verstärkt. Es gilt ein neues gastronomisches Produkt, die Suppe „PAX – sopa de paloma con olivo" (Taubensuppe mit Oliven), anzupreisen, und mit der imitierten Werbung den Leser herauszufordern und zu überraschen. Zur Erzielung eines besonderen Verkaufserfolges wird das Produkt – dank der Fähigkeit des Werbedesigners zur Entwicklung neuer, epochaler Ideen – mit einer Reproduktion der Glitzereffekte der Metallic-Papiertüte in Waschoptik präsentiert. Die Suppe wird links aus einem Kriegshelm mit einer Kelle serviert, begleitet von einer Handgranate (beides Symbole für kriegerische Auseinandersetzungen). Durch die Darstellung von Bewegungseffekten auf der Oberfläche des Helmes soll in diesem Fall eine besondere Plastizität erzeugt werden. Quino verwendet das weltweit bekannte Symbol der Friedenstaube, um seine Botschaft zu vermitteln: „el plato que las GRANDES POTENCIAS están deseando comer!" („Das Gericht, das die GROSSEN MACHTHABER gerne essen würden!"). Die Verwendung von Großbuchstaben soll lediglich auf die Stellung dieser Mächte zum Problem des Weltfriedens hinweisen und die Aufmerksamkeit auf die Lösung lenken (¡LLEGÓ!; „PAX"). Die Lettern entsprechen einem festen Typus (= Entschlossenheit), während der Rest des Satzes aus unregelmäßigen Kleinbuchstaben besteht (=

[52] Das Symbol der „Suppe im Beutel" (Tütensuppe) wurde als Gag in der Zeitschrift *Rico Tipo* initiiert (vgl. Latxague 2016: 84).

Uneinigkeit). Ironischerweise setzen die Mächte ihre Kriege im Namen des Friedens fort. Es ist zu erkennen, dass jedes Bildelement zur Wirkung des Werbeplakats und der Erzählung beiträgt. Die Funktionen von Text und Bild ergänzen einander. Alltagssituationen, bei denen es um das Essen geht, sowie soziokulturelle Veränderungen, wie zum Beispiel der Verkauf von Instantsuppen im Beuteln, werden thematisiert. Die Argumentation in diesem Text konzentriert sich auf Militärkonflikte, die Bewertung totalitärer Machtpositionen und das Infragestellen von Prinzipien sowie die Aufrechterhaltung eines sozialen Weltbildes. Dabei regt Quino den Leser durch ein lokal situiertes Thema (Militärkonflikte, Machtpositionen) zu einer Rezeption an, die im globalen Kontext des Weltgeschehens eine alternative Interpretation zulässt.

Die Idee Quinos, Suppe als „una metáfora del autoritarismo militar“[53] zu verwenden, könnte zunächst als magischer Zaubertrick erscheinen, der Handlungen derer beeinflussen kann, die die Suppe trinken (fig. s. Latxague 2016: 84: „pensons aux irréductibles Gaulois qui tendent leur casque au druide Panoramix pour qu'il y verse la portion magique“[54]). Diese Seite zeichnet sich vor allem dadurch aus, wie hier das originelle Fortschreiten der Entwicklung der Zeichnungen Quinos beobachtbar ist. Denn er ist der erste Zeichner, bei dem die Objekte in einem so großen Maßstab reproduziert wurden, was das Vertrauen in Quinos bildliche Arbeiten bestätigt. Des Weiteren stimme ich zwei Bemerkungen Latxagues über diese Quino-Seite zu: Zum einen findet hier genau die Technik von Werbeagenturen Verwendung, die den Verbrauchern suggeriert, dass der Erwerb bestimmter Produkte ihr Glück steigert. Zum anderen vereint die Website die grafischen und humoristischen Ressourcen, die Quino als Plattform verwendet: Er vereint Parodien und aktuelle Bezüge aus aller Welt im Dienst der Satire (vgl. ebd.).

In Abbildung 5.19b wird Quino mit seiner Friedensbotschaft couragierter. Das Bild zeigt erneut die Friedenstaube, diesmal mit einem Olivenbaumzweig, den sie mit einem Flügel hält, und fordert verzweifelt ein Ende der dramatischen Weltlage. Diese wird von einer bildhaften Sprache begleitet und markiert durch dreimalige Wiederholung von Ausrufezeichen (Exclamatio): „¡¡¡ NO JOROBEN, CHE, NO JOROBEN !!!“ („Nicht stören, eh, nicht ärgern!“). Die Botschaft ist klar und prägnant, um Missverständnisse zu vermeiden, aber angesichts der heiklen Situation, in der sich die Welt befindet, auch kraftvoll: die Weltkugel liegt auf einem TNT-Fass und wird mit brennenden Streichhölzern beworfen. Dies kann als Allegorie auf die Redewendung „jugar con fuego es peligroso juego“[55] oder – aufgrund der grafischen Gesamtgestaltung – als „auf einem Pulverfass sitzen“ interpretiert werden. Beides deutet auf eine bedrohliche Gefahr hin. Hierbei werden die akustischen und olfaktorischen Signale (das Brennen und Erlöschen) visuell dargestellt und die Bewegung der Streichhölzer (symbolisch Projektil) durch Bewegungslinien ausgedrückt. Dadurch entsteht beim Leser nicht nur der Eindruck, die Situation live mitzuerleben, sondern auch eine höhere Identifikation. Quinos Botschaft lässt sich auf jeden Konflikt anwenden, ob lokal oder global

[53] „eine Metapher des Militär-Autoritarismus“. Siehe Marinelli 2004.

[54] „Denken Sie an die unbeugsamen Gallier, die dem Druiden Panoramix [im Deutschen: Miraculix] ihre Helme übergeben, damit er die *potion magique* einschenkt“. Latxague referiert hier auf die Abenteuer von Astérix und Obélix. Panoramix, lautmalerisch von *panoramique*, dem frz. Adjektiv zu „Panorama“, ist der Druide des Dorfes; Druide: Gallischer oder keltischer Priester. Siehe Link u. Zaubertrank.

[55] „Mit dem Feuer zu spielen ist ein gefährliches Spiel“.

rezipiert, und ist ein Hinweis auf seinen Beitrag zum Weltfrieden, den eine breite Anerkennung seiner Zeichnungen untermauert.

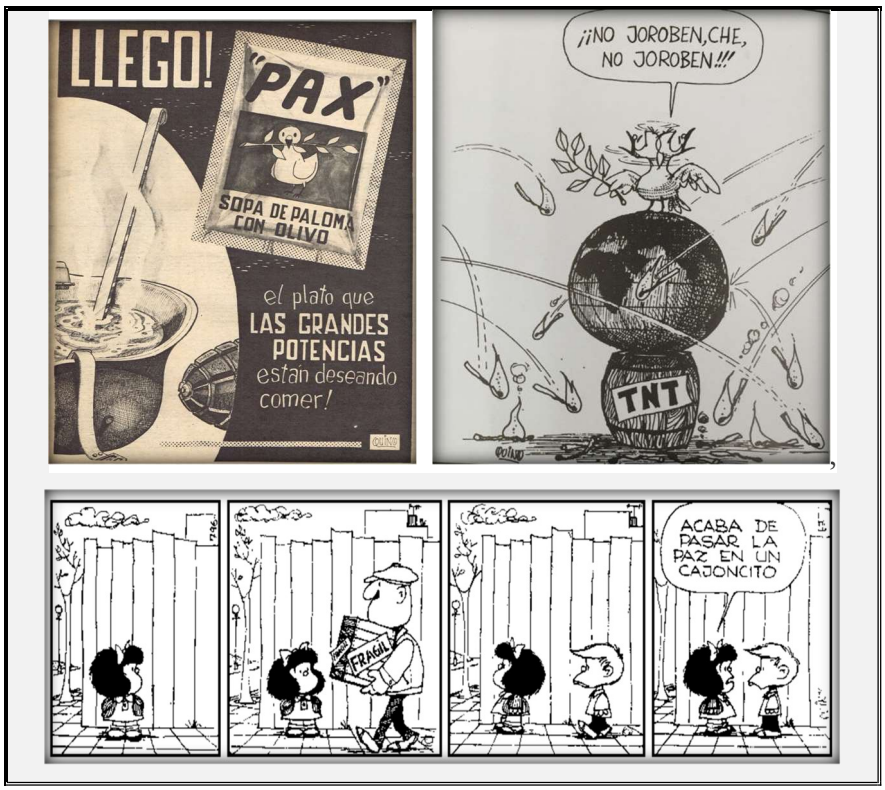


Abb. 5.19: (Welt-)Frieden (Quelle: a): *Vea y Lea*, Nro. 569, 17 de agosto de 1961, S. 68; b): *Quino 50 Años* 2004: 42; c): *Toda Mafalda* 2005: 237) – © Quino

In der Abb. 5.19c wartet Mafalda (Panel c1) auf dem Gehweg und schaut nach rechts. In Panel c2 erscheint ein gehender Lieferant, der ein Paket mit der Aufschrift „FRAGIL" trägt, und Mafalda betrachtet ihn aufmerksam. Als Felipe vorbeikommt (Panel c3), schaut Mafalda dem Lieferanten hinterher. Auf den ersten Blick wirkt diese Szene wie eine typische Nachbarschaftsszene aus dem Strip, doch in Panel c4 präsentiert Quino durch Mafalda eine Metapher, die den Leser dazu ermutigt, sie persönlich zu interpretieren: „Acaba de pasar la paz en un cajoncito"[56]. So wird die Fragilität des Friedens inszeniert und eine doppelte Bedeutung erzeugt. Hier verbindet Quino visuelle Schärfe mit Ironie. Er deutet durch eine häufig beobachtete häusliche Szene auf die Lage des Friedens im Land hin: „FRÁGIL". Das Bild des Paketdienstes macht die Vorstellung, diesen zerbrechlichen Frieden zu kaufen, noch absurder. Die Ironie in dieser Darstellung erlaubt es, verdeckte Kritik zu üben, ohne direkt anzugreifen. Quino setzt gezielt auf Mehrdeutigkeiten, die vielfältige Interpretationsspielräume eröffnen – besonders relevant in einem repressiven politischen Kontext. Darüber hinaus könnte diese Beobachtung global angewandt werden, wodurch der Rezeptionsprozess erweitert und mögliche kollektive Diskussionen sowie vielseitige Lesarten gefördert werden. Dies

[56] „Der Frieden ist gerade in einer kleinen Kiste vorbeigegangen".

geschieht, da die unterschiedlichen Rezipienten, ob lokal oder global, ihre eigenen kulturellen Hintergründe und Erfahrungen in die Interpretation der Werke einfließen lassen.

Die nächste Seite Quinos, veröffentlicht in *Rico Tipo*, ist nach Nünning und Sommer (2004: 20) als Ausdruck argentinischer „Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung" zu lesen, die uns auf historische Auswirkungen soziopolitischer Konstellationen aufmerksam macht und transformatorische Prozesse im Gesellschaftsleben verdeutlicht. Damit trägt Quino zur Kulturgeschichte des Landes bei. Denn diese Veränderungen waren an den autoritären Regierungswechsel gekoppelt, an ökonomische Krisen, individuelle wachsende Unzufriedenheiten, an eine zunehmende Macht der Gewerkschaften, die zum Teil in gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Streikbewegungen und Sicherheitskräften mündete, wie bei der Besetzung von Fabriken während der Realisierung von CGT-Kampfplänen. Die Panoramakarikatur (Abb. 5.20) zeigt die schwierige soziale Situation, vereinzelt auch chaotisch, die sowohl in den Medien (Presse, Radio, TV-Sender) als auch in (bild-)literarischen Texten ausgedrückt und kritisiert wurde. Die Analyse wird – wie bisher – in drei Teile untergliedert: Notiz (Text und Übersetzung), Deutung (Argumentation) und historischer Kontext (soziopolitische Konstellation).



Abb. 5.20: „¡Efervescencia gremial!", *Rico Tipo*, Año XXI – Nro. 1019, 15 de noviembre de 1964 – © Quino (Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional)

Notiz

„[Título:] ¡Efervescencia gremial! ¡Hoy estoy con la espumita!

a) Aduana – ¡¡La verdad es que esta huelga de brazos caídos ya me está resultando pesada!! …

b) Ministerio de Trabajo –…y averígüemé a qué hora inician el paro los telefónicos…¡hola!.. ¡¡hola!!.. ¡HOLA!...
c) SUF – Sindicato único de funebreros – Nadie podrá afirmar que la nuestra es una huelga que no tiene nada DEL OTRO MUNDO.
d) Huelga de Floristas – La novia está divina, ¡lástima la huelga de floristas!
e) Correos y Telefónica – ¡Antes de acumular aquí las cartas durante el paro, podrían haberse fijado si no había alguien durmiendo una siestita! ¿no?
f) Asamblea gremial del sindicato de serenos – Por la lucha gremial
g) Huelga de locutores – Continua, PRRR, la huelga de locutores, PRRR, papa, PRRR…
h) ¡Claro, este maldito tacho estaba parado!... ¡Yo creía que aún faltaban veinte minutos para que reanudaran su labor los ferroviarios!
i) Huelga del personal aéreo de cabina – ¿Y a qué hora terminará el paro parcial de estos cosos?"[57]

Deutung

Eine Humorseite mit verschiedenen Ansichten des Themas Streik (= Widerstand): Quino behandelt in seiner Arbeit die Auswirkungen der soziopolitischen „*efervescente*" (kochenden) Situation auf Arbeitnehmer (Zoll, verschiedene Gewerkschaften), Arbeitgeber (Arbeitsministerium) und die Gesellschaft im Allgemeinen (Hochzeit, Radiosender, Verkehr, Obdachlose, Flugreisende). Die präsentierte Bildersammlung illustriert alltägliche Situationen im Leben eines Bürgers und dessen Unzufriedenheit mit den drastischen Maßnahmen, die von bestimmten Organisationen ergriffen werden, um Macht zu erlangen. Hierbei werden die Störungen im Leben der Bürger außer Acht gelassen. Im entsprechenden historischen Kontext werden die dargestellten Sachverhalte erläutert. Die Zeichnung von Quino vermittelt eine deutliche Botschaft, die im Folgenden erklärt wird.

a) Aduana (Zoll): Ein Passagier wird vom Zöllner mit dem Fuß kontrolliert, da der Streik „brazos caídos" (Arme nach unten) es ihm nicht erlaubt, seinen Arm hoch zu heben. Hier liegt der Spott in der Verwendung eines Wortspiels. Die Zeichnung wird mit großer Genauigkeit abgebildet. Die Passagiere befinden sich am Kofferlaufband eines Flughafens, die geordnete Warteschlange und das „ADUANA"-Schild mit dem argentinischen Wappen sind zu erkennen. Ein sitzender Beamte hat die „brazos caídos" und der andere kontrolliert mit seinem Fuß, was das Staunen der Passagiere (siehe Gesichtsausdrücke) verursacht. Der Beamte zeigt sich genervt von dieser Prozedur („esta huelga de brazos caídos ya me está resultando pesada"), die der Streik ihm aufzwingt.

b) Ministerio de Trabajo (Arbeitsministerium): Ein hochrangiger Beamter des Ministeriums kontaktiert die Telefongewerkschaft, um Informationen über den Zeitpunkt des Streikbeginns zu erhalten. Die Kommunikation bricht jedoch ab, da der Streik bereits begonnen hat, sodass keine Antwort erwartet werden kann. Darüber hinaus wird durch die Repetitio (¡hola!...) und die ausgewählte Interpunktion (Ausrufezeichen und Großbuchstaben) die beurteilende Stimme des

[57] „[Titel:] „Gewerkschaftliches Aufbrausen! Ich bin heute (fig.) in Wallung! a) Zoll – Die Wahrheit ist, dass dieser Sitzstreik schon lästig wird!!; b) Arbeitsministerium – …und finden Sie heraus, wann der Streik beginnt ... Hallo! ...Hallo!!.. HALLO!; c) SUF – Einheitsgewerkschaft der Bestatter – Niemand kann behaupten, dass unser Streik nichts von der anderen Welt hat; d) Streik der Floristen – Die Braut ist göttlich, schade um den Floristen-Streik!; e) Post und Telefon – Bevor sie hier während des Streiks die Briefe sammeln, hätten sie vielleicht schauen können, ob niemand ein Nickerchen macht! Nicht wahr?; f) Gewerkschaftsversammlung der Nachtwächter – Für den Gewerkschaftskampf; g) Streik der Rundfunkanstalten – Weiter, PRRR, der Streik der Rundfunkanstalten, PRRR, papa, PRRR……; h) Natürlich ist diese verdammte Uhr stehen geblieben! ... Ich dachte, es seien noch zwanzig Minuten Zeit, bis die Eisenbahner ihre Arbeit wieder aufnehmen!; i) Streik des Kabinenluftpersonals – Und wann wird der Teilstreik dieser Dinge enden?".

Beamten hervorgehoben. Die detaillierte Zeichnung des Büros verweist auf den offiziellen Rang der dargestellten Person. An der Wand befindet sich eine Standuhr, ein Sofa, ein Foto des Präsidenten sowie ein Teppich als Bodenbelag, der damals nur für Personen von Rang vorgesehen war. Auf dem Tisch befinden sich ein Telefon, eine Tasse Kaffee, geordnete Unterlagen, eine argentinische Fahne sowie eine offizielle Dekoration, die die argentinischen Wappen symbolisiert.

c) SUF (Sindicato único de funebreros): Der Streikführer führt Gespräche mit Bestattungsarbeitern und versichert, dass der Streik nichts mit der „anderen Welt" zu tun hat. Der Doppelsinn des Ausdrucks „DEL OTRO MUNDO" bildet dabei den Kern der Ironie. Die Ironie liegt in der Tatsache begründet, dass die Verstorbenen von dieser Welt in eine andere übergegangen sind, was durch den gewerkschaftlichen Dienst symbolisiert wird. Andererseits bezieht sich der Ausdruck „del otro mundo" auf das Jenseits, das den Verstorbenen die ewige Ruhe bringen soll. Dieser Dienst wird von den Bestattungsunternehmen geleistet. Die Allegorie verweist auf die Ruhe durch den Streik. Die Verwendung von Großbuchstaben durch Quino signalisiert die Besonderheit des Witzes. Darüber hinaus passt Quino die Inszenierung mit Hilfe von symbolischen Elementen an den Text an. Die abgebildeten Personen zeigen totenähnliche Gesichtszüge, sind schwarz gekleidet und tragen weiße Hemden sowie Handschuhe. Der Stuhl des Leiters ist mit einem Kreuz und dem Umriss eines Sarges verziert. Links brennt eine Kerze, die an eine Totenwache erinnert; und da Quino für seine Liebe zum Detail bekannt ist, erkennt man eine brennende Zigarette im Aschenbecher auf dem Tisch, die auf eine Pause der Teilnehmer hinweist oder als „letzte Zigarette" des Verstorbenen gedeutet werden kann.

d) Huelga de Floristas: Die Szene zeigt eine typische Hochzeitsszene in einer Kirche, in der die Braut zum Altar – möglicherweise von ihrem Vater – gebracht wird. Sowohl die Braut als auch der Vater zeigen keine Freude während des Eintritts. Links und rechts sind die Hochzeitsgäste abgebildet. Einer dieser Gäste äußert seine Bewunderung für die Braut, jedoch nicht für ihren Blumenstrauß. Der Grund dafür ist, dass die Floristen aufgrund eines Streiks einen Strauß gebundenes Gemüse an die Braut übergeben haben. Durch die Verwendung einer Hyperbel, die hier eine Absurdität ausmalt, erreicht Quino eine komische Wirkung.

e) Correos y Telefónica: Zwei Postbeamte häufen die Sendungen während des Streiks an. Überraschenderweise erscheint ihnen ein Mensch, der sich darüber beschwert, nicht berücksichtigt worden zu sein, während er unter diesem Briefberg schlief. Hier spielt Quino mit der Überraschung der Absurdität, um dem Witz zu provozieren. Erneut ist zu beobachten, wie die Szene mit vielen Details abgebildet wird: Die beiden Beamten sind uniformiert, sie schleppen einen Sack voller Briefe mit Briefmarken, der Berg wird größer, je weiter die Zeit verstreicht (Uhr an der Wand); es gibt eine Lampe, die die Szene beleuchtet; die Person, die überraschend auftaucht, scheint ein weiterer Postbeamter zu sein, der einen ruhigen Platz zum Schlafen gefunden hat; an der Wand hängt die Gewerkschaftssatzung, und rechts davon sind Rohrleitungen zu sehen, die darauf schließen lassen, dass es sich um einen Kellerraum handeln könnte.

f) Asamblea gremial del sindicato de serenos: Alle Arbeiter der Nachtwächtergewerkschaft erscheinen schlafend. Auf diese Weise wird ihr Gewerkschaftskampf ausgetragen. Hier arbeitet Quino ohne Worte, nur mit der Kraft des Bildes. Es ist die Absurdität durch Ironie, die die Pointe ausmacht.

g) Huelga de locutores: Der Ansager versucht, eine Nachricht an das zuhörende Publikum zu senden, und wird durch einen PRR-Ton (Onomatopoeia) unterbrochen, der die Unterbrechung der Verbindung anzeigt. Der Zuhörer scheint durch das empfangene Signal irritiert zu sein. Durch die Verwendung dieser Lautmalerei (PRR) wird die Signal-Unterbrechung für den Leser

akustisch greifbar, und Quino erreicht, dass die Aussage (= Streik) besonders gut veranschaulicht wird.

h) Huelga de ferroviarios: Die zentrale Figur ist ein Mann, der ein Fahrzeug führte. Da seine Uhr stehengeblieben war, überquerte er die Gleise eines Zuges, ohne zu merken, dass der Bahnstreik schon beendet war. Aus der Zeichnung ist zu erkennen, dass er sich auf einer Wolke befindet, mit einer Krone auf dem Kopf. Links von ihm wartet ein Engel auf ihn und singt zu Klängen einer Harfe. Das heißt, der Leser erkennt an den Symbolen (Wolke, Engel, Harfe, Krone), dass es ein Unfall war, bei dem diese Person starb und mit dem Lenkrad des Autos in den Himmel fuhr. Hier verbindet Quino verschiedene Sinneseindrücke mit ihren entsprechenden Symbolen (Synästhesie): der fahrende Zug, der verwirrte Fahrer, die Unfall-Situation, womöglich andere Zuschauer, die Musik der Harfe. Diese Sequenz von Eindrücken wird durch die Aussage des Fahrers bewirkt: seine Uhr hat gestreikt (reloj parado), er fuhr weiter („creí que aún faltaban veinte minutos"). Allerdings hatte die Bahn den Streik bereits beendet und der Zugverkehr war wieder freigegeben.

i) Huelga del personal aéreo de cabina: Die zentrale Szene zeigt ein Flugzeug, das auf einem Feld gelandet ist. Dabei sind Kühe, Bäume und eine Grasfläche zu sehen. Die Reisenden beobachten aufmerksam, dass die Piloten und das Bordpersonal gemütlich ruhen. Zwei der Passagiere schauen irritiert und fragen laut, wie lange dieser Stillstand noch dauern wird. Die Situation ist lächerlich, da wegen des Streiks auf die nächsten Möglichkeit – hier auf einem Acker – gelandet wurde. Der Autor demonstriert auf ironische Weise die Absurdität des Streiks und unterstreicht die Unzufriedenheit der Passagiere.

Die Darstellung der Umgebungen und Objekte, aus denen sich jede Situation ergibt, ist sehr detailliert und texturreich. Quino ist bekannt dafür, knifflige soziopolitische Situationen ironisch zu behandeln, um Zensur umzugehen. Hier wird beispielsweise der Streik der Blumenverkäufer oder der Nachtwächter getarnt dargestellt. Die instabile Situation, die im Titel als (fig.) „*efervescente*" beschrieben wird, betrifft jeden, unabhängig davon, ob er davon profitiert oder nicht. Solche Stresssituationen waren den Lesern bekannt, da deren Umfeld von politisch, sozial und wirtschaftlich schwierigen Umständen geprägt war. Die Leser konnten sich damit identifizieren und das Werk im Rezeptionsprozess wahrnehmen und interpretieren.

Historischer Kontext

Die De-facto-Regierung unter José María Guido (30. März 1962 – 12. Oktober 1963) implementierte einen Stabilisierungsplan, der dem Plan seines Vorgängers Arturo Frondizi ähnelte und ähnliche Auswirkungen auf die Arbeiterklasse hatte. Die Resolution behandelte drei Hauptfaktoren, die die Öffentlichkeit beunruhigten: eine Rezession mit entsprechendem Rückgang der Wirtschaftstätigkeit, hohe Arbeitslosigkeit – insbesondere in traditionellen Branchen wie der Textil- / Metallindustrie – und steigende Inflation. Diese Umstände entfachten soziale Unzufriedenheit, die in der Einführung des sogenannten *Plan de Lucha*[58] (Kampfplan) gipfelte. Zu diesem Zweck organisierte die Gewerkschaftsbewegung Debatten und öffentliche Treffen mit Vertretern von Studenten, Wirtschaftsverbänden und der Kirche, in denen die Wirtschafts-, Sozial- und Kulturpolitik diskutiert wurde. Im Januar 1963 startete der CGT (*Confederación General del Trabajo* = Allgemeiner Gewerkschaftsbund) einen

[58] Das Grundsatz-Konzept des „Plan de lucha" wird noch heute in Argentinien von den Gewerkschaften angewandt, um ihre Position in sozialpolitischen Konflikten zu festigen.

fünfstufigen Kampfplan, der zwischen Mai 1963 und Ende 1965 durchgeführt wurde und gemäß Marcelo Raimundo (2008: 3) eine ‚zunehmende *peronización*' erlebte. Ebenso verstärkte die CGT nach der Amtsübernahme von Präsident Arturo Illia (1963–1966) und der Verbesserung der wirtschaftlichen Situation in den Jahren 1963 und 1964 ihre Bemühungen, verlorenes Terrain hinsichtlich Macht und Prestige zurückzugewinnen.

Der Hauptverantwortliche für diesen Plan war Augusto Vandor, der Vorsitzende der UOM (Union Obrera Metalúrgica), der mächtigsten Industriegewerkschaft des Landes. Die Figur Vandors symbolisierte den Prozess der Integration des Gewerkschaftsapparats in das politisch-institutionelle System Argentiniens und dessen Folgen, nämlich die Bürokratisierung und die zunehmende Anwendung autoritärer Methoden zur Kontrolle der internen Gewerkschaftsarbeit. Das System der Klientellisten, das in den Gewerkschaften aufrechterhalten wurde, basierte auf einem vielschichtigen Netz an verflochtenen Interessen innerhalb jeder Gewerkschaft und in der Gesamtbewegung. Vandor war ein Doppelspieler und seine berühmte Pragmatik implizierte eine opportunistische Haltung bezüglich politischer Taktiken und Formen. Der Begriff *Vandorismus* ist ein Synonym für Verhandlung, Pragmatismus und Akzeptanz der Realpolitik, wie sie von der argentinischen Gesellschaft und Politik nach 1955 praktiziert wurde. Es gab auch andere Definitionen des *Vandorismus*, die weniger neutral waren und seine dunklere Seite zum Ausdruck brachten, die auch Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit war. In diesem Fall erinnerte das projizierte Bild an den *Gangsterismus* der amerikanischen Gewerkschaften, der mit Charakteren wie Jimmy Hoffa in Verbindung gebracht wird.[59]

Die Bedeutung der Phase 1 (1963), die trotz ihrer Bekanntheit als Protestwoche mit einem 24-stündigen Generalstreik endete, verblasste aufgrund des Umfangs und der Auswirkungen der Massenbesetzungen von 11.000 Fabriken in der Phase 2 (Mitte 1964, für 35 Tage). Dieses soziale Szenario, das grundlegend für das Verständnis der Geschichte der *años violentos* in Argentinien ist, wurde von Quino und anderen Karikaturisten, trotz drohender Zensur, mehrmals gezeichnet. Die Szenen von Quino in Abb. 5.20 ironisieren den Konflikt, indem sie beide Seiten des Streiks darstellen. Dadurch soll die Gesellschaft zur ethischen Zielsetzung (Plan) animiert werden.

In Quinos Zeichnungen manifestiert sich eine starke und ungestüme Abneigung gegenüber bestimmten Lebensformen, die er selbst als „la ferocidad […] dirigida contra la condición humana"[60] bezeichnete. Sein Schwerpunkt liegt auf der Praxis des stillen Humors, der einen scharfen Blick erfordert, damit die soziale Energie das Denkvermögen und der soziale Schatz seines Lesers im dynamischen Prozess der Rezeption aktiviert werden. Die von einer Bild- und Textkombination transportierte Kraft ist auf diesen Impuls zurückzuführen, der bei der Tauschverhandlung in Gang gesetzt wird und die Zirkulation von Bedeutung entstehen lässt. Im Rahmen dessen zirkulieren Emotionen, Gedanken und Ideen als Austausch zwischen Autor, Werk und Leser. Dieser Antrieb beeinflusst die Interaktionen und Beziehungen zwischen Menschen, die sich als Teil einer bestimmten sozialen Einheit beim

[59] Weitere sozial-historische Informationen zu dem Thema liefern u.a. James 2007: 117-166, M. Raimundo 2008 sowie María Celia Cotarelo/ Fabián Fernández 1994.

[60] „die Wildheit […], die sich gegen den menschlichen Zustand richtet". Reproduziert in *El Historiador* aus *La Opinión Cultural*, Domingo 3 de diciembre de 1972. Siehe Link u. Pigna (o. J.): „Quino".

Transfer erleben. Die Analyse von Beispielen dieser schwer umsetzbaren Form des Humors erfolgt anhand von Abbildung 5.21 und Abbildung 5.22. Quino bringt hier seine offene Kritik an bestimmten Formen des Lebens zum Ausdruck, von denen er einige für rücksichtslos hält.

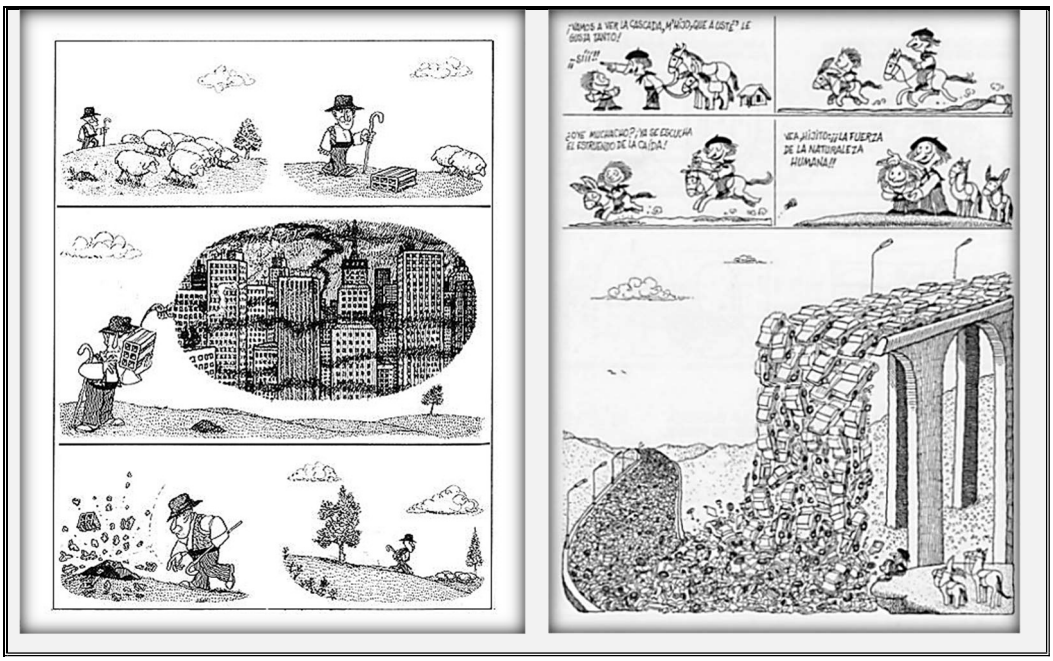


Abb. 5.21: Verschiedene Lebensweisen zwischen Land und Stadt – © Quino
(Quelle: a) https://arquine.com/quino-1932-2020/; b) ¡*Qué presente impresentable*! 2005: 10)[61]

Abbildung 5.21a Panel 1 zeigt einen Hirten, der seine Herde zum Weiden führt und plötzlich ein seltsames Objekt (einen Ziegel) auf dem Feld entdeckt. Das Bild zeigt eine saubere und idyllische Umgebung, die von Sonnenlicht durchdrungen ist. In Panel 2 hält der Hirte das Objekt ans Ohr und versucht, mit seinen Sinnen wahrzunehmen, welche Botschaft aus dem Inneren des gefundenen Gegenstands übermittelt wird; für die Leser wird das Wahrgenommene durch die Sprechblase visualisiert. Das Panel zeigt eine düstere, schwarz verhüllte Stadt, aus der Rauch und lautstarker Lärm von vielen Bewohnern dringt. In Panel 3 ist der Hirte zu sehen, wie er den Ziegelstein gegen einen Felsen schlägt. Dieser wird daraufhin in viele Stücke zerschmettert. Der Hirte geht nun weiter friedlich mit seinen Schafen durch die idyllische Landschaft. Quino appelliert hier an die Vernunft des Lesers, den Verlockungen der Großstadt zu widerstehen, um die Natur in vollen Zügen zu genießen. Die Großstadt wird als dreckig und ungesund dargestellt. Der Zeichner bedient sich einer klaren und präzisen Bildsprache, um seine Botschaft zu vermitteln, die beim Leser eine Reflexion über die dargestellten Inhalte auslösen soll.

In Abb. 5.21b Panel 1 lädt der Gaucho seinen Sohn ein, zu dem Wasserfall zu reiten, den er liebt. Das Bild zeigt eine kleine Ranch, zwei Pferde, den Gaucho und seinen Sohn in typischen Kostümen (Schlepphose, Baskenmütze und Schal). Quino arbeitet hier mit

[61] „Gehen wir, um den Wasserfall zu sehen mein Sohn, der dir so gut gefällt! Ja!!; Hey Junge, man hört schon das Krachen des Sturzes!; Siehe mein Sohn, die Kraft der menschlichen Natur!!".

Stereotypen des Landes, die der Leser automatisch erkennt. In Panel 2 sind Vater und Sohn mit einem erwartungsvollen Gesichtsausdruck auf ihren schnell galoppierenden Pferden unterwegs zu sehen. In Panel 3 führt der Vater seinen Sohn mit, um dem „el ruido de la cascada" („dem Rauschen des Wasserfalls") zu lauschen, was die Erwartungen steigert. In Panel 4 halten beide an, steigen von ihren Pferden ab, und der Vater lässt seinen Sohn „la fuerza de la naturaleza humana" („die Kraft der menschlichen Natur") beobachten. Das Kind beachtet das Schauspiel aufmerksam und lacht. In Panel 5 ist eine unvollendete Brücke zu sehen, auf der Autos versuchen, die offenbar dieser Route folgende Straße zu erreichen. Da keine Verbindung hergestellt wurde, geraten die Autos nacheinander in ein immenses Durcheinander, als würde Wasser einen Wasserfall hinunterfließen. Mit dieser graphischen Hyperbel präsentiert Quino ein überraschendes Moment: Eine halbfertige Verbindungsbrücke verwandelt sich in eine chaotische Fallgrube (Pointe). Die Übertreibung betont lediglich die relevanten Aussagen und verstärkt somit die Botschaft Quinos über unterschiedliche Lebensweisen (Stadt/Land). Bei Tauschverhandlungen zwischen Autor, Zeichnung und Leser, ausgelöst durch die im Werk kodierte soziale Energie, können Bedeutungen entstehen und sich weiterentwickeln. Dieser Prozess kann beim Rezipienten beispielsweise Emotionen wie Ärger und Wut über Umweltverschmutzung sowie Unruhe über nicht beachtete Nachhaltigkeit und womöglich Mitleid für diejenigen evozieren, die mit dieser Verwirrtheit im Leben zurechtkommen müssen.

Im Anschluss an die vorangehenden Ausführungen widmet sich Abbildung 5.21c konkreten Situationen im öffentlichen Verkehr zu. Quino präsentiert dies auf eine ironische, manchmal überspitzte Weise, ohne sich jedoch zu scheuen, die harte Realität der Stadtbewohner rigoros darzustellen. In Bild 1 ist ein mit Menschen überfüllter Bus zu sehen. Das Bild ist anschaulich gestaltet, insbesondere die Position des Passagiers in der Mitte der Szene, der versucht, eine Tageszeitung zu lesen. Das Exemplar ist in seinen Händen wie eine Ziehharmonika gefaltet. Eine Gedankenblase vergrößert den Text, den er, so lässt seine Exklamation („¡Aha!") ahnen, offenbar versteht. In Bild 2 ist ein zum Bersten gefüllter Bus während der Fahrt zu sehen. Die Perspektive wurde dieses Mal außerhalb der Handlung platziert, um die Probleme der Fahrgäste unter solchen Bedingungen von einer Außenperspektive aus zu verdeutlichen. Das visuelle Hilfsmittel ist dabei ein an der Karosserie des Busses befestigter Gürtel. Somit ist die Botschaft für jeden leicht verständlich und die Identifikation der Zuschauer/Leser vorprogrammiert. In Bild 3 ist eine Bushaltestelle mit einer Warteschlange zu sehen, die eine ungewöhnliche Reihenfolge zeigt. Bild 4 zeigt eine Szene der Passagier- und Ticketkontrolle, in der der Kontrolleur die Fahrkarte locht. Auf gleicher Höhe befindet sich der Hut eines Passagiers, der dabei ebenfalls ‚gelocht' wird. Dies führt zu einer erschrockenen Reaktion bei dem Passagier, was in dieser überfüllten Situation nicht außergewöhnlich ist. Das Bild 5 zeigt einen Fahrgast, der mit einem Kaktus im Arm dem ausfahrenden Zug hinterherläuft. Die Szene wirkt ironisch, da der Zug bereits überfüllt ist und er nicht einsteigen kann. Ziel der Zeitschrift *Vea y Lea* war es, den Leser zu den beiden im Namen enthaltenen Handlungen zu motivieren, nämlich zu sehen („*Vea*") und zu lesen („*Lea*"). Denn die Nachrichten der Zeitschrift sollen den Leser zum aufmerksamen Beobachten (*ver*) und zum gezielten Lesen (*leer*) anregen. Die genannten Handlungen basieren auf präzisen Beobachtungen der Zeichner, die als Kraft im Bild kodiert sind, um Assoziationen beim

Lesen zu erzeugen. Diese Darstellungen können beim Rezipienten verschiedene Emotionen auslösen, wie beispielsweise Unbehagen aufgrund überfüllter Transportmöglichkeiten im Alltag sowie die Methoden, um diese zu bändigen (z. B. durch das Tragen eines Gürtels). Zudem kann Entsetzen über einen unabsichtlich perforierten Hut oder Irritation über das Verhalten der Warteschlange entstehen. Offene Interpretationsmöglichkeiten sowie globale Rezeptionen könnten universelle menschliche Erfahrungen hiermit ansprechen.

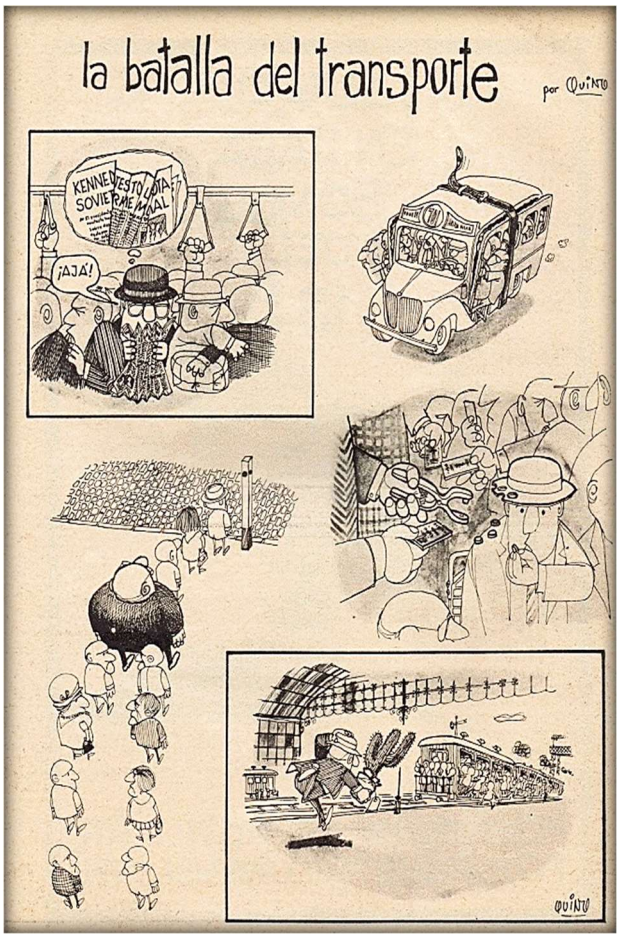


Abb. 5.21c: Der Transportkampf – © Quino (Quelle: *Vea y Lea* N° 376, 23 de noviembre de 1961)

Abgesehen von diesen Erläuterungen könnte man Quinos Denkübungen mit den Versen der Tangodichter vergleichen, die die moralischen Widersprüche des Lebens in der Stadt ankündigen: u.a. „Flor de Fango" (1917, P. Contursi / Augusto Gentile), „Margot" (1921, C. Flores / J. Ricardo / C. Gardel), „Milonguita" (1920, S. Linning / Enrique Delfino); „Organito de la tarde" (1924, J. G. Castillo / C. Castillo) und von Enrique Santos Discépolo „Cambalache" (1934), „Chorra" (1928), „Esta noche me emborracho" (1928). Diese Ausdrucksformen haben eines gemeinsam: Sie ziehen die Aufmerksamkeit der Zuhörer/Leser auf sich und regen öffentliche Debatten über das soziale und (Nacht-)Leben in der Stadt an.

Quino kritisiert in *Mafalda* das Stadtleben sowie die Einschränkungen, die es bedeutet. In Abb. 5.22 werden seine Argumente in Form seines *urbanen* Humors anhand von drei ausgewählten Strips sichtbar. Dabei erfassen und reflektieren die Kinder (*Mafalda*-Figuren) die verschiedenen Besonderheiten des täglichen Lebens in der Stadt, regen den Leser zum Nachdenken und möglicherweise auch zum Handeln an. Quino nutzt präzise intermediale Beziehungen zwischen Bild und Text sowie überzeugende visuelle Mittel (z.B. die schwarze Wolke aus Autos und Fabriken im Hintergrund, die Parkplätze für Autos, das Kindergitter und das Kinderspielzeug auf dem Balkon), um die genannten Effekte zu erzielen.

Abbildung 5.22a zeigt eine Sequenz von Verkehr und Umweltverschmutzung (Panel 1) in der Stadt. Mafalda und Guille unterhalten sich auf dem Bürgersteig (Panel 2) über Treibstoff, der aus nationalem Erdöl gewonnen wird. In Panel 4 ist ein weiterer Lastwagen zu sehen, der schwarze Abgase produziert. Mafalda schließt ihre Argumentation mit der

ironischen Bemerkung, dass sie die Situation akzeptiere, denn „a uno se llena el pecho“[62] (= Emotion) mit etwas, das „aus dem Inneren unseres Landes“ (= Heimatgefühl) kommt. Die ironische Pointe enthält eine Doppeldeutigkeit, die aus folgenden Perspektiven betrachtet werden kann: Auf der einen Seite die Sorge der Stadtbewohner vor Luftverschmutzung durch übermäßigen Verkehr ohne umweltfreundliche Katalysatoren (= Belastung der Lunge durch Abgase); auf der anderen Seite der folkloristische (= patriotische) Impuls, alles zu akzeptieren, was im Land produziert wird (= Gefühl von Stolz in der Brust), auch wenn es ein nützliches, aber gleichzeitig ungesundes Produkt ist. Quino entwickelt seine Botschaft und fordert eine ehrliche und vernünftige Kritik gegenüber einer bedingungslosen Selbstverleugnung heraus.

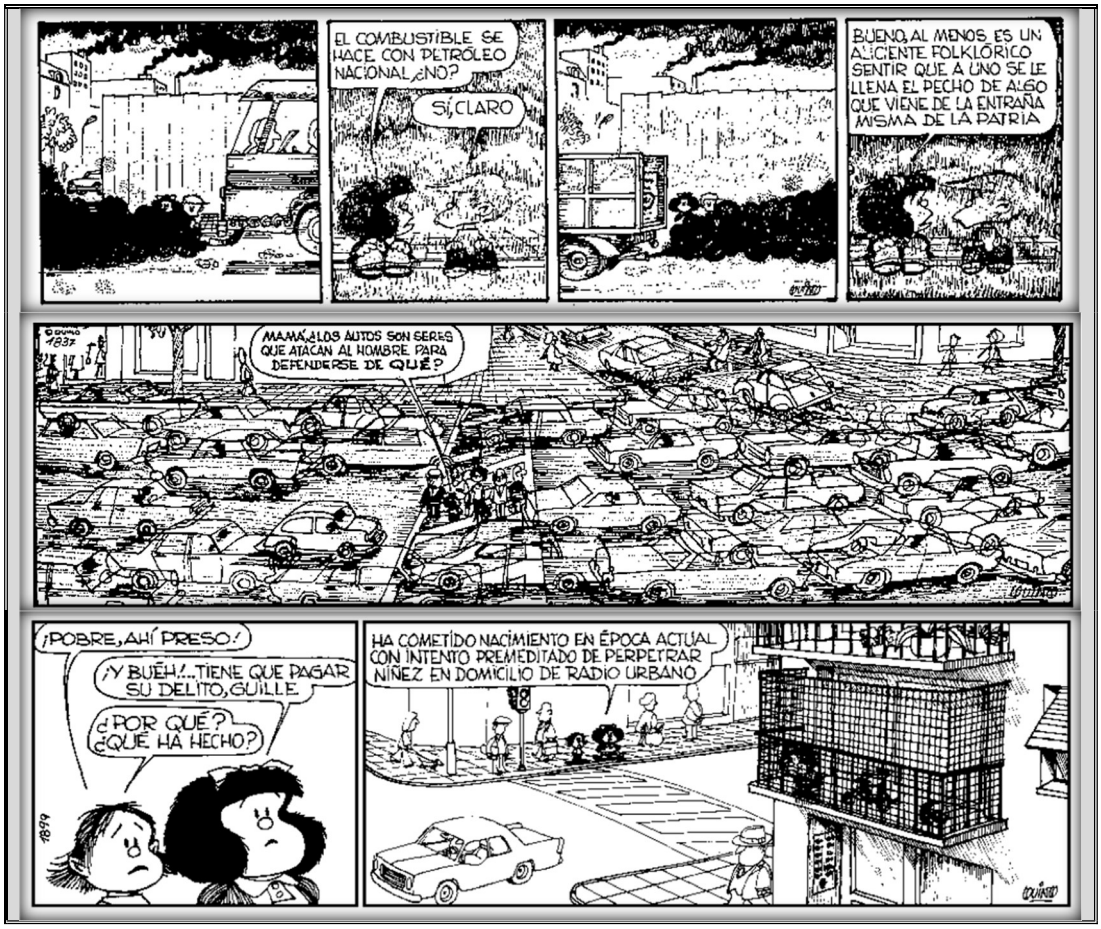


Abb. 5.22: Stadtleben (Quelle: *Toda Mafalda* 1997, a): 499; b): 511; c): 525)[63] – © Quino

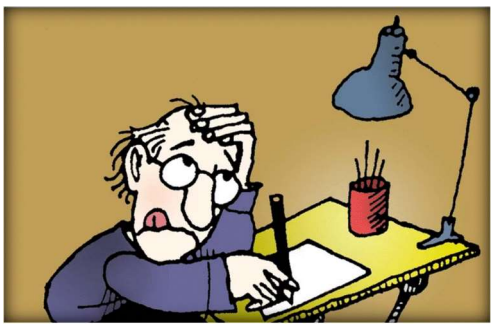
[62] „der Brustkorb füllt sich“.

[63] Strip a): „Der Kraftstoff wird aus heimischem Öl hergestellt, oder? Ja, genau. Zumindest ist es ein volkstümlicher Reiz, zu fühlen, wie sich die Brust mit etwas füllt, das aus dem Herzen des Landes kommt“; Strip b): „Mama, Autos sind Wesen, die die Menschen angreifen, um sich vor was zu verteidigen?“; Strip c): „Armer Gefangener! Und bueh! ... er muss für sein Verbrechen bezahlen, Guille. Wieso denn? Was hat er getan? Er hat die Geburt in der Gegenwart mit einem vorsätzlichen Versuch begangen, die Kindheit in einem städtischen Umfeld (= *urbanen*) zu verleben“.

Abb. 5.22b zeigt ein Panoramabild des Verkehrs auf den Straßen der Stadt. Mafalda versucht mit ihrer Mutter und anderen Passanten die Straße zu überqueren. Währenddessen fragt Mafalda ihre Mutter: „Mamá, ¿los autos son seres que atacan al hombre para defenderse de qué?“. Quino gibt durch die Totale einen Überblick über den Handlungsraum und zeichnet die Elemente der Szenerie (Autos) mit der Absicht, die Verwirrung und Schwierigkeit der Passanten beim Überqueren der Straße zu zeigen. Die gewählte Perspektive hält den Leser auf Distanz und ermöglicht ihm, die Undurchsichtigkeit des Panoramas zu beobachten, in dem sich Figuren und Autos überlagern. Dies verstärkt die Botschaft des teilweise aggressiven Chaos und prägt eine rezeptionsästhetische Erfahrung, die Emotionen hervorrufen kann. Dazu zählen bspw. Wut über den chaotischen Autoverkehr sowie Ärger über die durch Abgase verursachte Umweltverschmutzung. Durch eine kindliche Reflexion („¿para defenderse de qué?“) wird sinnlose Rücklosigkeit im gesellschaftlichen Alltag parodiert.

In Abb. 5.22 c zeigt sich Guille (Panel 1) überrascht von der Beobachtung, die er auf dem Balkon einer Wohnung macht, auf dem Kinder spielen. Der Balkon (Panel 2) ist mit einem käfigartigen Geländer ausgestattet, um die Kinder vor einem möglichen Absturz zu schützen. Mafalda reflektiert darüber, dass dieses Kind das Verbrechen begangen hat, zu dieser Zeit in der Stadt geboren zu sein. Quino nutzt hier die Stilfigur der Ironie als Pointe und überrascht mit Mafaldas Argumentation. Sie vergleicht das Leben in der Stadt („radio urbano“) mit einem Leben „hinter Gittern“ für Kinder. Auf die Kinderrechte wird hier verdeckt hingewiesen.

Die zuvor analysierte Schärfe des urbanen Humors, die Quinos Zeichnungen kennzeichnet, kann mit den Worten eines anderen bedeutenden argentinischen Zeichners dieser Zeit, Roberto Fontanarrosa (1944–2007) abgeschlossen werden, die er für *Quino 50 Años* – Muestra itinerante 2004-2005 äußerte. Die Aussagen liefern interessante Auskünfte über die Schritte des Humoristen im Allgemeinen, dessen Beitrag zur Entwicklung und zum Rezeptionsprozess seiner Produkte sowie eine treffende Reflexion über die Arbeit seines Kollegen Quino. Diese Aussagen sind durch meine Recherchen bestätigt worden und werden hier mit einer Illustration aus Quinos Laboratorium (Abb. 5.23) veranschaulicht:



Creo que los humoristas somos como pequeños laboratorios. Recibimos una información, la procesamos y obtenemos un producto pretendidamente humorístico. Y, a mi juicio, Quino es el laboratorio más perfecto. Siempre sus historias tienen otra vuelta de tuerca, otro paso más allá, otro nivel de reflexión, que las hacen más elaboradas, más redondas y más profundas.[64] (Fontanarrosa, 2004)

Abb. 5.23: Quinos (fig.) Laboratorium (Quelle: Cover aus *Simplemente Quino* – 2016) – © Quino

[64] „Ich denke, wir Humoristen sind wie kleine Laboratorien. Wir erhalten eine Information, verarbeiten diese und erzeugen ein vermeintlich humorvolles Produkt. Und meiner Meinung nach ist Quino das perfekteste Labor. Seine Geschichten haben immer eine andere Wendung, einen weiteren Schritt, eine andere Reflexionsebene, die sie edler, runder und tiefer macht“.

Nach einer eingehenden Betrachtung des urbanen Humors im Quino-Laboratorium wird im folgenden Teilkapitel anhand von Parametern wie Stilen und Themen erneut eine detaillierte Analyse des „dichten Gewebes" dieses *universo quiniano* vorgenommen. Dieses „Gewebe" stellt ein komplexes Geflecht von Bedeutungszusammenhängen dar, das eng mit dem Bild- und Erzählrepertoire der Kulturgeschichte des Landes verwoben ist. Die Auseinandersetzung mit ausgewählten Beispielen dient der Erlangung eines erweiterten thematischen und stilistischen Zugangs zu Quinos Werk. Die bisherige Argumentation kann somit untermauert werden, zudem können neue Perspektiven auf die von Fontanarrosa beleuchtete „vuelta de tuerca" eröffnet werden.

5.3 Aus dem *universo quiniano*: „*La tecla que mueve muchas cosas*"[65]

Viele der Themen, die Quino aufgreift, waren zu seiner Zeit über verschiedene örtliche Kommunikationskanäle (Presse, Radio, Fernsehen) gesellschaftlich präsent und praktisch jedem bekannt: u.a. der Kalte Krieg, die Atombombe, Rassismus, die Beatles, die Hippies, Korruption, Generationenkonflikte, Studenten- und Friedensbewegung. Es hängt jedoch von der Fähigkeit des Autors ab, solche globalen Themen nicht nur an seine Leser zu vermitteln, sondern auch deren Selbstreflexion und sozialen Schatz anzuregen. In diesem Abschnitt gehe ich der Frage nach, welche sinnliche Tragweite Quinos Werk im Sinne Lefèvres für den Leser hat:

> Die sinnliche Lektüre eines Comics bedeutet, daß der Leser die Form des Comics auf sinnliche Weise erfahren kann – den graphischen Stil, den Rhythmus einer Seite, die Art, wie eine Geschichte erzählt wird etc. Insofern besteht die erste und vorrangige Dynamik der Form darin, die Gefühle des Lesers anzusprechen.
>
> (Lefèvre 2002: 171)

Quinos Werk bedient sich, wie bereits erläutert, zweier illustrativer Formen, nämlich Comicstrips in Zeitungen und Illustrationen in der Tradition Rodolphe Töpfers, um durch eine differenzierte Themenwahl und grafische Darstellung ein breites Leserspektrum anzusprechen. In einem Interview, das *La Opinión Cultural* am 3. Dezember 1972 veröffentlichte, wurde Quino nach der technischen und ideologischen Entwicklung seines Stils zwischen 1950 und 1972 gefragt: „¿Qué diferencias técnicas e ideológicas observa entre sus primeros dibujos de la década del cincuenta y estos que publicará en el libro ¡*A mí no me grite*!?"[66]. In seiner Antwort argumentiert der Autor mit der Bedeutung seines Werkes für die Gesellschaft, wenn es in die kulturellen Aktivitäten der verschiedenen Medien oder Informationsräume integriert wird:

> Fundamentalmente ahora sé qué cosas quiero decir. En aquel momento la política me importaba tres pepinos. […] Lo que yo hago no cambia nada. Pero mis dibujos, sumados a piezas de teatro, a películas, a canciones, a libros, conforman una obra que podría ayudar a cambiar, pero yo tengo mis dudas. Mis dibujos son políticos, pero en relación

[65] „Der Knopf, die viel bewegt". Aussage Quinos, siehe Referenz in Kap. 5, Fußnote 2.

[66] „Welche technischen und ideologischen Unterschiede stellen Sie zwischen Ihren ersten Zeichnungen aus den 1950er Jahren und denen fest, die Sie in dem Buch *A mí no me grite* veröffentlichen werden?".

> a situaciones humanas más que políticas en sí. Esas situaciones se vienen repitiendo desde que el hombre es hombre.[67]
>
> (Quino, *La Opinión* 1972 – s. Link unter Pigna (o. J.): *El Historiador*)

Quinos Aussage bestätigt die Transzendenz der Intermedialität („conforman una obra") von Ausdrucksformen („dibujos", „piezas de teatro", „películas", „canciones", „libros"), die einen kommunikativen Impuls entfachen kann. Gemäß Peter W. Marx ist in diesem Kontext von einer „kollektiven Dimension dieser Wirkung" die Rede. Er führt weiter aus, dass der Strom der sozialen Energie „eine zunächst ungerichtete Kraft" entfesselt, die sich zu fassbaren Diskursen verdichten kann (Marx 2018: 12). Es ist also die ursprüngliche Energie, die der Autor seinem Werk durch eine ausdrucksstarke (Bild)Sprache verleiht. An dieser Stelle sei noch einmal auf Greenblatts Konzept verwiesen, das er für das Theater anerkennt und das m.E. auf alle kulturpoetischen Formen von Autor-Leser/Hörer-Interaktion übertragbar ist. Greenblatt zufolge geht es bei der Zirkulation sozialer Energie in kulturellen Praktiken um folgende Themen bzw. Konzepte: „Macht, Charisma, [...] kollektive Träume, Staunen, Begehren, [...] intensive Erlebnisse" (Greenblatt 1990: 23). Des Weiteren lässt sich festhalten, dass „alles[,] was von der Gesellschaft produziert wird, […] auch zirkulieren [kann], es sei denn, es wird absichtlich vom Kreislauf ausgeschlossen" (ebd.). Quino spricht hier daher geschickt vom Potenzial („podría ayudar a cambiar") und verweist auf die Auswirkungen, die kulturelle Praktiken aus den o.g. populären Darstellungen auf die Gesellschaft als Ganzes haben können.

Auf die Frage nach der Form seines *dibujo humanista* antwortet Quino: „es más bien una política de la condición humana, no de ciertos regímenes. Landrú dice que el humor es una válvula de escape"[68]. Daraus leite ich zwei Argumente für meine Analyse ab: Zum einen Quinos grafische Darstellung der „política de la condición humana", in der er auf die Notwendigkeit einer gesunden Beziehung zwischen den Individuen in der Gesellschaft, der sie angehören, und ihren alltäglichen Lebensformen (Familie, Schule, Institutionen usw.) hinweist. Zum anderen der gesellschaftliche Einfluss auf das gemeinsame Funktionieren der Kommunikationsformen, wobei Humor als geeignetes „válvula de escape" hervorgehoben wird. Aus diesem Grund strukturiere ich die Analyse der ausgewählten Beispiele in Abschnitt 5.3.1 anhand der folgenden Kernpunkte: *Una filosofía dibujada* (eine gezeichnete Philosophie) und *Humor y contrautopía* (Humor und Gegenutopie), die dieses Fluchtventil untermauern sollen.[69]

---

[67] „Im Grunde weiß ich jetzt, was ich sagen will. Politik war mir damals egal. […] Was ich tue, ändert nichts. Aber meine Zeichnungen bilden zusammen mit Theaterstücken, Filmen, Liedern und Büchern ein Werk, das zur Veränderung [in der Gesellschaft] beitragen könnte, aber ich habe meine Zweifel. Meine Zeichnungen sind politisch, aber eher in Bezug auf menschliche Situationen als auf politische. Diese Situationen wiederholen sich, seit der Mensch ein Mensch ist".

[68] „es ist eher eine Politik der conditio humana, nicht bestimmter Regime. Landrú sagt, dass Humor ein Fluchtventil ist".

[69] Beide Konzepte entlehne ich aus José P. Feinmann (2005): Escritos imprudentes II, 239-242.

5.3.1 *Una filosofía dibujada*



Abb. 5.24: Interview revista *Gente*, 01.02.1968
(Quelle: www.quino.com.ar)[70]

Die Weltsicht Quinos ist, so Feinmann (2005: 239), geprägt von seinen akribischen Beobachtungen, die mit einer harten und kompromisslosen Reflexivität verbunden ist. Darin liegt die Dichte seines Schaffens, so Feinmann. Seine *filosofía dibujada* entsteht aus der Parallelität von Vision und Weltsicht, die er als Zeichner bedingungslos zum Ausdruck bringt. Seine Gedanken fasst er in Bilder und Begriffe und drückt sie in bissigen Illustrationen aus, die andeuten und verweisen, aber auch provozieren (vgl. ebd.). Auf diese Weise dringt seine Botschaft mit einer gewissen Kraft in das Pflichtgefühl seiner Leser ein, und es gelingt ihm, die „komplexe Interaktionsstrategie" (Eco 1994: 75) zwischen Autor und Leser fesselnd zu gestalten. Denn die von ihm dargelegte Philosophie potenziert sich im Rezeptionsprozess, wenn er „*la tecla que mueve muchas cosas*" berührt und die soziale Energie in Form intensiver Erlebnisse fließen lässt. Diese Interaktion stimuliert den Rezipienten und kann als aktiver Prozess betrachtet werden, in dem der Leser die Bedeutung des Textes durch seine Erfahrungen, Erwartungen und kulturellen Hintergründe konstruiert.

Angesichts der beschriebenen *filosofía gráfica* stellt sich die Frage nach dem spezifischen Inhalt dessen, was Quinos Zeichnungen durch diese Reihe systematischer Reflexionen offengelegter Argumente behandeln. Sein Humor beschäftigt sich mit dem Wessen des Menschen, seinen ethischen Wurzeln und seiner Haltung gegenüber der Gesellschaft, in der er lebt. Das heißt, eine Reihe von Qualitäten, Eigenschaften oder Merkmalen, die einen Menschen zu dem machen, was er ist oder sein sollte: „Dicen que mi humor trata de la esencia del ser humano, y tal vez sea así, porque por más tecnología que descubran, la persona sigue siendo la misma".[71] In Maristains Interview (2004) für *Página 12* geht Quino auf die Frage ein, was seine Zeichnungen neben dem Wesen des Menschen noch zeigen: „De la relación entre los débiles y los poderosos. Eso siempre me ha obsesionado. Esa sensación de impotencia que tienen los pobres frente a los ricos, de los mandados frente a los amos"[72]. In den Abbildungen 5.25 und 5.26 werden Themen der menschlichen Essenz (Utopien des Seins, die Kluft zwischen Existenz und Erscheinung), der Ordnung der Welt (der Bruch zwischen Norm und Wirklichkeit) sowie das Gefühl der Ohnmacht gegenüber den Mächtigen (Unterdrückung, Zensur) dargestellt. Quino präsentiert sie in verschlüsselter Form, einerseits, um die Zensur zu umgehen, andererseits, um seine Leser zu einer konsequenten Selbstreflexion anzuregen.

[70] „Ich glaube an die Menschlichkeit, aber wenn es um Menschen geht, studiere ich sie lieber zuerst. Ich verstehe nicht wirklich, wie sie funktionieren".
[71] „Es wird gesagt, dass mein Humor vom Wesen des Menschen handelt, und vielleicht ist es so, denn egal wie viel Technik sie entdecken, der Mensch bleibt derselbe" (s. Link u. Maristain 2004).
[72] „Vom Verhältnis zwischen Schwachen und Mächtigen. Das hat mich schon immer verfolgt. Dieses Gefühl der Hilflosigkeit, das die Armen gegenüber den Reichen und die Unterworfenen gegenüber ihren Herren haben".

In Abb. 5.25a wird eine Szene mit zwei gegensätzlichen sozialen Verhältnissen dargestellt, während die Sonne beide Gruppen gleichermaßen beleuchtet. Durch diesen Kontrast rückt Quino die sozialen Unterschiede innerhalb einer Gesellschaft in den Fokus. Panel a1 zeigt ein Paar (links), das an einem reich gedeckten Tisch sitzt und die Essensreste nach rechts wirft, ohne darauf zu achten, wo und bei wem sie landen. Sie sitzen auf einem Berg von Geldscheinen. Die rechte Gruppe befindet sich auf einem kleinen Müllhaufen, der ihr Zuhause zu sein scheint. Aufgrund ihrer Kleidung und Gestik scheint es sich um eine Familie (Eltern, Großeltern und zwei kleine Kinder) zu handeln, die in Armut lebt. Sie blicken erstaunt auf das Paar, das ihnen die Reste ihres üppigen Essens zuwirft, ohne sie auch nur eines Blickes zu würdigen. In Panel a2 wirft das Paar elektronische Geräte und Spielzeug weg, und es ist zu erkennen, dass die Müllhaufen rechts größer geworden sind. Dieses Mal richtet das Paar bewusst den Blick auf die Familie, die ihrer Aktion stets Ehrfurcht entgegenbringt, da diese Dinge für ihre Grundbedürfnisse überflüssig sind. Panel a3 (die Pointe) zeigt das Paar im Schatten, was darauf hindeutet, dass sie die Sonne nicht mehr genießen können. Sie ruhen sich auf einem Liegestuhl aus und wundern sich, dass die Familie, die sie nun überragt, sie immer noch anschaut. Die Müllhalde auf der rechten Seite hat eine beachtliche Größe angenommen, ebenso wie die Schatten. Die Familie befindet sich weiterhin in einer prekären Lage. Stattdessen befindet sich das Paar auf einem Stapel unberührter Geldscheine, befreit von unnötigem Besitz. Die Schatten-Situation, die sie durch die Anhäufung von Gegenständen selbst verursacht haben, kann jedoch nicht vermieden werden. In der Zeichnung wird der Übergang von einer Handlung zur nächsten durch die Darstellung desselben Subjekts (das Paar) in verschiedenen Handlungen induziert. Die Kernaussage der Botschaft Quinos ist eine Kritik an der Wegwerfgesellschaft sowie der Gleichgültigkeit von Menschen mit großem wirtschaftlichen Potenzial. Diese werden durch den Stapel Geldscheine symbolisiert und sind Personen, die nicht nachvollziehen können oder nicht bereit sind zu sehen, welche Bedürfnisse eine verarmte Familie hat. Die grafische Darstellung sowie die darin enthaltene stille Ironie dienen dem eindringlichen Appell Quinos an das menschliche Gewissen.

In Abb. 5.25b ist eine Situation dargestellt, in der ein Boot mit Passagieren versucht, einem Sturm zu entkommen. Der Einzige, der rudert, ist der kleinste der abgebildeten Passagiere, der von der Anstrengung erschöpft zu sein scheint. Er wird von einer Person aus der Begleitgruppe zurechtgewiesen, die aufgrund ihrer Kleidung (Anzug) einer anderen sozialen Schicht anzugehören scheint. Aus dem Text geht hervor, dass es sich um Machthaber (Politiker, Abgeordnete usw.) handelt, die den kleinen Mann (fig. Vertreter der Gesellschaft) tadeln, weil er sich weigert, sich weiter ausbeuten zu lassen. Der Appell (Pointe) ähnelt einer politischen Rede: „Sitzen wir nicht im selben Boot?“. Mit anderen Worten: Die Herausforderung, Probleme anzupacken und Verantwortung zu übernehmen, wird auf dem Rücken der Bürger ausgetragen. Quino kritisiert hier auf sarkastische Weise Autoritarismus, Unterdrückung und Machtmissbrauch. Die im Werk durch den schöpferischen Impuls des Autors entstandene soziale Energie könnte beim Leser Emotionen wie Mitleid mit dem ausgebeuteten Mitarbeiter und Erstaunen über die Nötigung von Machthabern in Situationen erwecken, bei denen eine kooperative Haltung gefordert wird. Gleichzeitig soll sie auch zum Nachdenken über Widerstand und Abwehrstrategien anregen. Auch wenn die Bedeutung eines (grafisch-)literarischen Werkes nicht allein vom Autor bzw. Bild-Text abhängt, sondern

maßgeblich vom Leser und seiner Interpretation im Rezeptionsprozess geprägt wird, bleibt die Kernidee von Quino in Abb. 5.25 bei einer globalen Rezeption unangefochten erhalten.

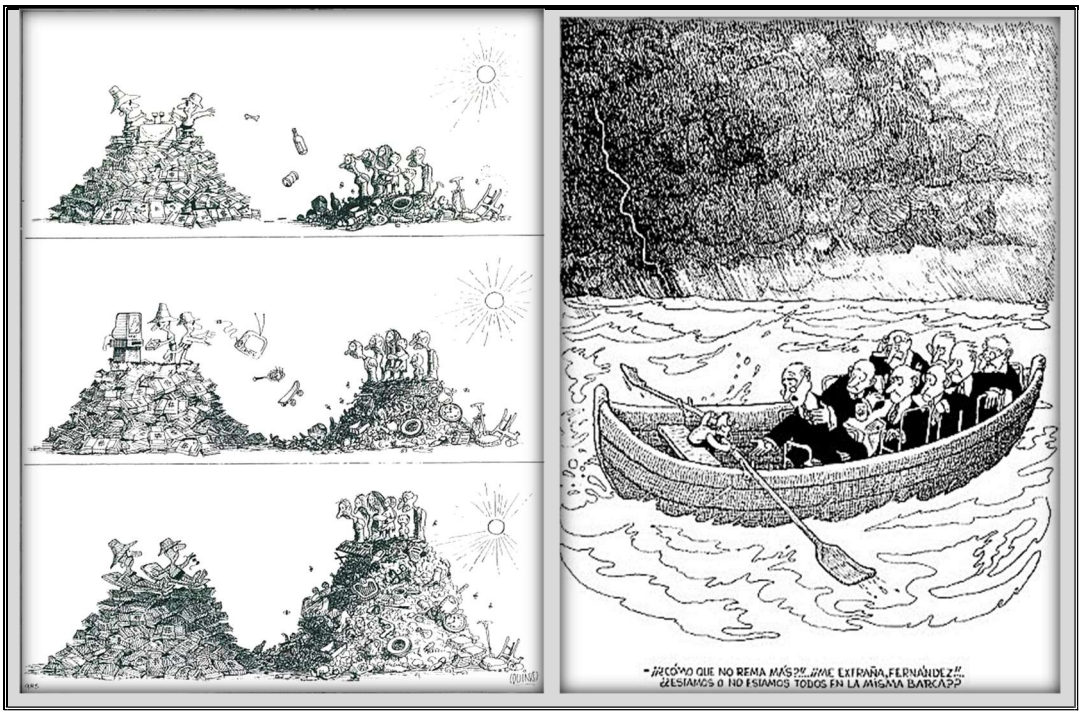


Abb. 5.25: Politik des menschlichen Zustands (Quelle: *Esto no es todo* 2020 a): 467; b): 447)[73] – © Quino

Es scheint unbestreitbar, dass *Mafalda* die sozialen, kulturellen und politischen Realitäten seiner Zeit widerspiegelt und gleichzeitig kritisch kommentiert. Das Werk ist das Ergebnis einer Harmonie zwischen der genauen Beobachtung soziopolitischer Phänomene, dem künstlerischen Anspruch seines Autors und den Konventionen des Comicstrips. So schreibt Cosse (2014: 26): „[E]l dibujante nutre su inspiración artística de una introspección y una reflexión filosófica surgidas de la observación atenta de la realidad. Con un método intuitivo, Mafalda fue haciéndose a partir de los contextos de producción, los requerimientos creativos y las coyunturas socio-culturales y políticas“[74]. In Bezug auf diese Aussagen werden im Folgenden Beispiele von *Mafalda* zu verschiedenen Themen (Weltsituation, Korruption, Zensur, Gerechtigkeit, soziale Werte usw.) analysiert, die Quinos philosophische Reflexion als Ergebnis seiner aufmerksamen Beobachtung der sozio-politischen Konjunkturen seiner Zeit zeigen.

In Abb. 5.26 nimmt Quino Bezug auf die Weltsituation und lässt den Leser durch die sequentielle Erzählung und die Worte Mafaldas darüber nachdenken. In Abb. 5.26a stellt der Zeichner im ersten Panel eine nachdenkliche, reflektierende Mafalda dar, die einen Globus, der beinahe so groß ist, wie sie selbst, perspektivisch auf Augenhöhe betrachtet. Dadurch werden die Proportionen nicht verzerrt, und der Leser wird in das Geschehen einbezogen

[73] „Wie können sie nicht mehr rudern? Es überrascht mich, Fernández! Sitzen wir nicht alle im selben Boot?“.
[74] „Der Zeichner nährt seine künstlerische Inspiration aus der Selbstbeobachtung und einer philosophischen Reflexion, die sich aus den aufmerksamen Beobachtungen der Realität ergibt. Mit einer intuitiven Methode entstand Mafalda aus den Kontexten der Produktion, der kreativen Anforderungen des Genres und der sozio-kulturellen und politischen Gegebenheiten“.

(vgl. Dittmar 2011: 86). In Panel 2 und 3 wirkt Mafalda zunehmend nachdenklich, während Perspektive und Details gleich bleiben. Die Bewegung ihres Kopfes deutet jedoch an, dass die Zeit vergeht und ihre Gedanken dadurch fließen. Im letzten Panel (der Pointe) erscheint eine gedankliche Frage, die ihre Skepsis darüber zum Ausdruck bringt, ob Gott dieses „manicomio redondo" (runde Irrenhaus) patentiert hat. Darüber hinaus suggeriert der Strip ein subjektives Empfinden der starken Teilnahme an Mafaldas Sicht des Wahnsinns des Lebens in dieser Welt.

In Abb. 5.26b kommuniziert Mafalda mit ihrem Vater, der sich außerhalb des Bildes befindet (Panel 1 bis 2). Sie beschwert sich über das Wörterbuch, das ihr keine Antwort auf ihre Fragen über die Welt gibt. Der erstaunte Vater fragt sie nach dem Grund dafür, worauf Mafalda in Panel 3b (der Pointe) unerwartet lakonisch reagiert. Der Handlungsverlauf in beiden Strips (5.26a und 5.26b) ist überwiegend szenisch und kontinuierlich. Darüber hinaus spielt Quino mit inhaltlichen und rezeptiven Erwartungen, da Mafaldas Argumentation den Leser positiv überraschen kann. Durch die kindliche Ausdrucksweise fordert Quino die Erwachsenen auf, über die Probleme der Welt nachzudenken.



Abb. 5.26: Globale Lage (Quelle: *Toda Mafalda* 2005, a): 392; b): 526)[75] – © Quino

Abbildung 5.27 zeigt eine einfühlsame Mafalda, die vor dem Einschlafen am Bettrand betet. Aufgrund finanzieller Probleme betet sie in erster Linie für das Wohlergehen ihrer Familie (Panel 1). Als nächstes betet sie für eine Verbesserung des „estado en que está", der allgemeinen Situation (Panel 2). Die Erzählung wirkt trivial, aber in Panel 3 entsteht eine nachdenkliche Spannung, als Mafalda konzentriert, still und nachdenklich erscheint. Dadurch wird die Neugier geweckt und der Strip endet in Panel 4 unerwartet (Pointe). Denn mit einem Wortspiel verändert Mafalda die Bedeutung ihres Anliegens: „el estado" wird zunächst als qualifizierender Modus der Situation verwendet (Panel 2). In der Gedankenblase wird „el

[75] Strip a): „Und Gott hat sich diese Idee des runden Irrenhauses patentieren lassen?"; Strip b): „Haben wir nicht noch ein anderes Wörterbuch, Vater? Das ist Mist! Es sagt, dass die Welt [(Mundo)] vom lateinischen *mundus* abstammt. UND? Wichtig zu wissen ist nicht, woher sie kommt, sondern wohin sie geht!".

estado“ jedoch zum Subjekt des Satzes und die Situation zum Qualifikator (Panel 4). Quino bedient sich diesen grammatikalischen Trick (unter anderem), um die Zensur zu umgehen und gleichzeitig seine Leser zum Nachdenken anzuregen. Fontanarrosa erkannte diese Denkfähigkeit Quinos (fig. „esa vuelta de tuerca“ = Wendung) und brachte es auf den Punkt: „Quino le aportó al humor la apelación a la inteligencia“[76] (Canal *Encuentro*, *¡Plop!, Caéte de risa* T1 – E4, Juan Sasturain 8:54-9:40, s. Link u. Sasturain 2015).



Abb. 5.27: Mafaldas Gebet (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 367)[77] – © Quino

Ebenso inhaltsreich sind die Strips, in denen Quino die Gültigkeit sozialer und moralischer Werte thematisiert, wie sie in Abb. 5.28 dargestellt sind. In Abb. 5.28a wirkt Mafalda nachdenklich (Panel a1 bis a2) und fragt ihre Mutter nach dem Anstand (Panel 3). Mafalda kehrt zu ihrem Stuhl zurück und denkt weiter nach (Panel a4 bis a5). Quino wiederholt nun die nachdenkliche Eröffnungssequenz und markiert damit das Vergehen von Zeit. Am Ende konfrontiert Mafalda ihre Mutter mit weiterer Neugier in Bezug auf die vorherige Frage, die Raquel verwirrt und sprachlos macht. Quino spielt hier mit Spannungsmomenten und dem Einfallsreichtum von Kindern, die Erwachsene in Verlegenheit bringen. Der regellose Gesichtsausdruck von Raquel (Panel 6) lässt auf ihre Verblüffung schließen.

In Abb. 5.28b fährt Mafalda fröhlich Fahrrad (Panel b1), als sie mit der Realität eines armen Kindes konfrontiert wird (Panel b2). Mit trauriger Miene kehrt sie nach Hause zurück, setzt sich auf ihren Stuhl und denkt über die Situation nach. Quino appelliert hier an das Einfühlungsvermögen des Lesers, um Situationen der sozialen Differenz sowie der Bedrücktheit in der Welt, in der man lebt, zu erfassen. Dies ist ein Fall dessen, was Greenblatt die kollektive Dimension der Wirkung von in Werken kodierter sozialer Energie nennt, die Marx als kanalisierte Gefühle einer Gruppe von Rezipienten interpretiert, an die sich das Werk richtet (vgl. Marx 2018: 12). An dieser Stelle sei Discepolíns Erläuterung zur „Yira…Yira“ in LR3 *Radio Belgrano* am 2. November 1947 hervorzuheben: „Hay un hambre

[76] „Quino trug zum Humor bei, indem er an die Intelligenz appellierte“.

[77] „Hier zu Hause läuft es nicht so gut, weil mein Vater noch nicht bezahlt wurde. Ich weiß, ich darf nichts Materielles verlangen... aber ich bitte dich, die Situation zu verbessern; oder die Situation, in der sich der Staat befindet...“. Es ist nicht möglich, die Übersetzung in jeder Hinsicht originalgetreu anzufertigen, da das Wortspiel mit einem gewissen spielerischen Charakter vorgeht.

que es tan grande como el hambre de pan. Y es el hambre de la injusticia, de la incomprensión“[78] (Galasso 1986: 29).



Abb. 5.28: Soziale Werte (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005, a): 229; b): 232)[79] – © Quino

Es bedeutet, dass sowohl Quino als auch Discepolín dem Leser/Zuhörer die Kernaussagen seiner Botschaft in Form von konkreten eindeutigen Diskursen übermitteln, die zu reflektertem Handeln anregen sollen. Somit wird eine soziale Energie kanalisiert, die Emotionen wie Mitgefühl mit Menschen, die in prekären sozialen Situationen leben, oder Vorstellungen von einem anständigen Leben hervorrufen kann. Diese Art von Quinos *filosofía dibujada* – interpretiert als „*la tecla que mueve muchas cosas*“ – ist ein wirksames und kritisches Werkzeug, das es ermöglicht, zu sehen, was andere nicht sehen, sich der Relativität von Situationen bewusst zu werden und deren Dichotomie zu entschlüsseln. In dieser Hinsicht ist Quinos subtile Logik ein Merkmal des dichten Gewebes seiner kulturellen Praktiken.

5.3.2 *Humor y contrautopía*

Eine Bedeutung des Begriffs *Utopie* bezieht sich auf die „representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano“[80], so die Real Academia Española (RAE). In diesem Sinne kann man sagen, dass Quinos Werk „contrautópico“ (antiutopisch) ist, da er die Welt so darstellt, wie sie ist (= Realismus) und wie er sie erlebt. Quino zeigt seine Sicht der Welt – um mit José Pablo Feinmann zu sprechen – durch erfinderische Bilder, die andeuten, flüstern, schreien, verletzen oder manchmal unerträgliche Schmerzen verursachen. Es ist eine *contrautopía*, denn Quinos Welt scheint nicht heilbar zu sein. Seine

[78] „Es gibt einen Hunger, der so groß ist wie der Hunger nach Brot. Und es ist der Hunger der Ungerechtigkeit, des Missverständnisses“.
[79] Strip a): „Wir führen ein anständiges Leben, Mama? Natürlich! Und wo nehmen wir es her?“; Strip b): „Da war eine päpstliche Enzyklika weiß nicht was in diesem Blick“.
[80] „die phantasievolle Darstellung einer zukünftigen Gesellschaft mit Merkmalen, die das Wohl des Menschen begünstigen“.

Sichtweise wird folgendermaßen beschrieben: „[como] la proyección de una conciencia libre, autónoma, crítica, que ofrece el testimonio de una visión sin ataduras, sin velos. Por decirlo así: descarnada. […] ‚Este' mundo no le permite alentar ninguna esperanza. Él no puede regalar vidrios de colores"[81] (Feinmann 2005: 239ff.). Die Metapher „regalar vidrios de colores" weist auf eine Alternative für den Zeichner hin, die angesichts der Weltverhältnisse nicht realisierbar ist („no puede"), nämlich etwas Schönes und Wertvolles (colores), aber auch Zerbrechliches (vidrio) zu verschenken. Diese Argumentation ist grundlegend für Quinos Gesamtwerk, denn der Autor verzerrt die Realität nicht, so niederschmetternd sie auch sein mag.

Im argentinischen TV-Sender *Encuentro* in der Fernsehreihe „Escritores en primera persona", ausgestrahlt zwischen 2010 und 2011, wurde das Denken und Wirken lateinamerikanischer Autoren anhand persönlicher Zeugnisse präsentiert. In Kapitel 5 dieser Reihe, moderiert von Eliseo Álvarez (Dirección General Tristán Bauer, von Tranquilo Producciones), wurde Quino interviewt und sein „humor gráfico, inteligente y comprometido" anhand verschiedener Themen wie Familie, grafischer Humor, der erste Auftrag seiner Karriere und der „*cambalache descontinuado*" beleuchtet. Über letzteren sagt Quino:

> Yo siempre he trabajado con los periódicos, los medios, los noticieros, leyendo las cartas de los lectores que envían a los diarios, de qué se quejan; escuchando canciones a ver de qué hablan. Por eso lo que decís [del „Cambalache"] de Discépolo sí, me siento muy hermanado con su pesimismo, que lamentablemente se ha revelado como una visión de lo que en aquel momento era el futuro y hoy es el presente que tenemos.[82]
>
> (Quino, „Escritores en primera persona", 15:40-16:15)[83]

In Quinos Antwort entdecke ich zwei für die Analyse seines Werkes relevante Faktoren: erstens seine enge Verbindung zur Medienwelt (siehe 5.4) und zweitens seine Klarheit in der Darstellung der Welt, wie sie ist, trotz des daraus resultierenden Pessimismus (s. Abb. 5.25, 5.26, 5.28). Durch seine Aussage über den Tango „Cambalache" von Discepolín weist Quino auf folgende Gemeinsamkeit mit dem Dichter hin: Beide stellen eine Welt dar, die aus den Fugen geraten ist und beklagen Bosheit, Korruption und Chaos in der Gesellschaft. In Kapitel 6 werden Beispiele hierzu näher erläutert.

Abb. 5.29 zeigt einige Beispiele für Quinos Weltsicht. Wir sehen eine Szene (5.29a), in der Hunden von ihren Besitzern in den Park mitgenommen werden, mit Ausnahme eines Hundes, der von einem Diener geführt wird. Er gehört sicher zu einer wohlhabenden Familie und hat deshalb einen eingezäunten und mit einem Vorhängeschloss gesicherten Baum für seine Bedürfnisse. Alle anderen Besitzer schauen verwundert zu. Selbst die Frau links und der Mann rechts haben einen wütenden Gesichtsausdruck (Mundhaltung). Quino spielt hier

---

[81] „[als] die Projektion eines freien, autonomen, kritischen Gewissens, das das Zeugnis einer Vision ohne Fesseln, ohne Schleier bietet. Sozusagen: krass. […] Diese Welt erlaubt ihm keine Hoffnung zu wecken. Er kann Buntglas nicht verschenken".

[82] „Ich habe mich immer mit Zeitungen, Medien und Nachrichten beschäftigt, die Briefe der Leser gelesen, die sie an die Zeitungen schicken, um zu sehen, worüber sie sich beschweren; ich habe mir Lieder angehört, um zu sehen, worüber sie sprechen. Deshalb fühle ich mich mit dem, was Du über Discépolos [‚Cambalache'] sagst, eng verbunden, mit seinem Pessimismus, der sich leider als Vision dessen entpuppt hat, was damals die Zukunft war und heute die Gegenwart ist, die wir haben".

[83] Siehe Link u. Álvarez (2013). Veröffentlicht im Jahr 2013 durch das Bildungsministerium der Nation.

mit sozialen Unterschieden und karikiert auf humorvolle Weise Menschen, die sich mit Gütern, die allen gehören, Sonderrechte aneignen. Damit verweist der Zeichner auf die gesellschaftliche Utopie der Herzlichkeit und des respektvollen Umgangs miteinander. Die gezeichnete Realität ist somit eine Gegenutopie, da sie eine nicht wünschenswerte Gesellschaftsordnung darstellt.

Abb. 5.29b zeigt Mafalda, die ihre Meinung zu drei Situationen in der Welt äußert und die Gegenutopie humorvoll persifliert. Erstens bewaffnete Konflikte, scherzhaft „floreciente época" genannt; zweitens die Arbeit der Weltmächte und Politiker, die die Welt regieren und sorglos handeln; drittens die Würdelosigkeit, wenn Dinge wichtiger sind als Menschen. Quino zeichnet keine Utopien, deshalb ist es unwahrscheinlich, dass er nicht verstanden wird. Denn das, was er uns vor Augen führt, ist kein Unsinn, sondern die harte Realität unserer Welt, so wie sie ist. Feinmann (2005: 239) schreibt dazu: „Se trata […] de la proyección de una conciencia libre, autónoma, crítica, que ofrece el testimonio de una visión sin ataduras, sin velos"[84].

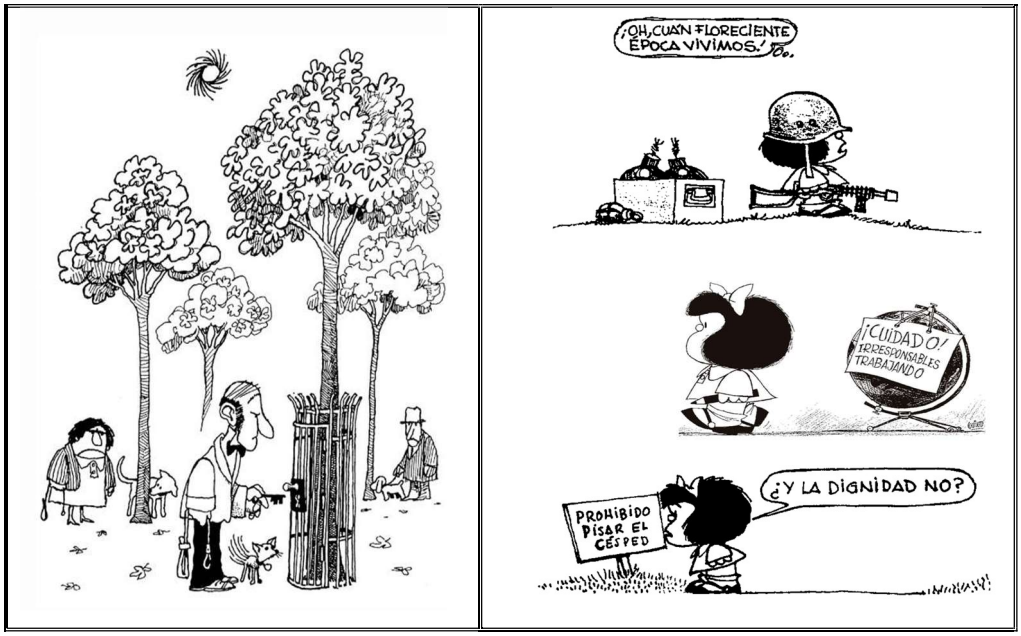


Abb. 5.29: Weltanschauung (Quelle: a): *Simplemente Quino* 2016: 54; b)[85]: *Toda Mafalda* 2005: 458; 639; 276) – © Quino

Bilder basieren auf Alltagserfahrungen und Sehgewohnheiten, die eng mit Emotionen verknüpft sind (vgl. Ditmar 2011: 82). Dementsprechend setzt Quino Perspektive und pointiertes Erzählen situativ ein und fokussiert den Textinhalt der sequenziellen Erzählung, wie das folgende Beispiel zeigt. In Abb. 5.30 stellt der Autor im ersten Panel eine Straßenszene dar, in der zwei arme Kinder an der Tür einer Kirche um eine Spende bitten. Die Szene wird von Mafalda beobachtet, die ein bestürztes Gesicht zeigt. In der Szene von Panel 2 ist deduktives

[84] „Es ist […] die Projektion eines freien, autonomen, kritischen Gewissens, das das Zeugnis einer Vision ohne Bindungen, ohne Schleier bietet".

[85] Bild 1) „Oh! In was für einem blühenden Zeitalter leben wir!"; Bild 2) „Achtung! Unverantwortliche am Arbeiten"; Bild 3) „Es ist verboten, auf das Gras zu treten. Und auf die Würde nicht?".

Denken erforderlich, da räumliche und zeitliche Unterschiede in der Sequenz eine Rolle spielen. Das Bild zeigt eine besorgte Mafalda im Badezimmer in voller Körpergröße und perspektivisch auf Augenhöhe, auf der Suche nach einem Pflaster. Durch diesen grafischen Aufbau wird ein doppelter Effekt erzielt: Die Proportionen werden nicht verzerrt, der Leser wird also in das Geschehen hineingezogen (vgl. ebd.: 85), und obwohl die häusliche Szene mit vielen räumlichen Details gezeichnet ist, zieht die zentrale Figur die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Im dritten Panel erscheint Mafalda in einer Nahaufnahme (*Close Up*) und drückt ihre tiefe Besorgnis aus. Diese Einschätzung wird durch ihren traurigen Gesichtsausdruck bestätigt, der in Panel vier (der Pointe) durch Mafaldas emotionale Gedanken entlarvt wird: „Bueno, ¿Y cómo hace uno para pegarse esto en el alma?“[86] Die von der Straße beobachtete Situation hat bei ihr seelische Wunden hinterlassen, die sie nun mit Pflastern zu heilen versucht. Dieser Ausgang ist für die narrative Fortsetzung unerwartet. Quino spielt hier mit Erwartungen auf der inhaltlichen Ebene und auf der Rezeptionsebene. Denn für den Leser entsteht ein subjektives Gefühl der größeren Teilhabe an dem kommunikativen Impuls (Seelenwunden), den jeder zu haben scheint. Die Frage eines Kindes regt die Erwachsenen an, über die Probleme der Welt und der menschlichen Seele nachzudenken. Durch die Handlungen der Figuren lässt Quino eine soziale Energie zirkulieren, die den Leser in Erstaunen versetzt und Mitgefühl für Kinder in Not wecken kann.

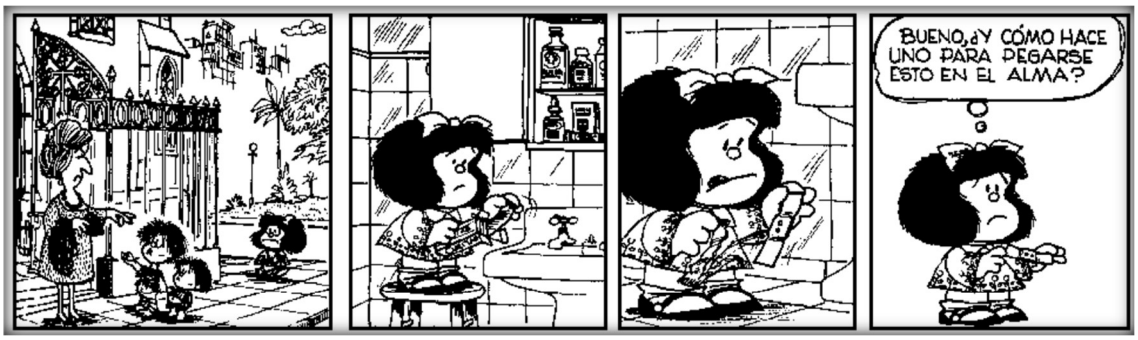


Abb. 5.30: Seelen-Wunden (Quelle: *Toda Mafalda* 2005: 301) – © Quino

Um dieses Unterkapitel zusammenzufassen, schließe ich mich den philosophischen Überlegungen an, die Feinmann nach der Analyse von Quinos Werk angestellt hat – und die ich voll und ganz teile –, da sie zu Recht die Bedeutung des Autors für die argentinische Populärkultur bekräftigen und insbesondere Quinos Appelle an den Leser begründen. Im Folgenden stelle ich Feinmanns Überlegungen vor, begleitet von einem repräsentativen Cover – „Quino-Mafalda 1“ (s. Abb. 5.31) –, das die Weltsicht des Zeichners veranschaulicht:

[86] „Nun, wie bekommt man das an die Seele?“.



> Lo que Quino nos muestra no es un instante, una polaroid, una novedad nueva que nace para desaparecer. Nos muestra una reflexión. Vemos un concepto. Una idea. En suma, una reflexión. Una incitación a la furia. A la conciencia crítica.[87] (Feinmann 2005: 242)

Abb. 5.31: Cover *Mafalda* 1– © Quino
(Quelle: https://www.quino.com.ar/librosmafalda)

Nach diesem kurzen Überblick über die Reichweite des *universo quiniano* und der Analyse seiner Lebensphilosophie als „*la tecla que mueve muchas cosas*", widmet sich der Abschnitt 5.4 speziell der Untersuchung der Intermedialität in den kulturellen Praktiken Quinos während der 1960er und 1970er Jahre, in denen das Land – wie bereits erwähnt – von gesellschaftspolitischen Umbrüchen geprägt war.

5.4 Intermedialität und kulturelle Praktiken: De la década rebelde a los años violentos

Quino interagiert über die Medien mit seinen Lesern und kommentiert und kritisiert mit seinen Zeichnungen die Ereignisse, über die in den typischen Medien der Zeit wie Radio, Fernsehen und Presse berichtet wird. Diese Interaktion, die durch Interviews, autobiographische Erzählungen und Debatten auf Kongressen ergänzt wird, verleiht seiner kulturellen Arbeit – einigen Studien zufolge – Momente der Reflexion und Identifikation, an die man sich in ähnlichen Lebenssituationen unweigerlich erinnert. Deshalb wird in diesem Kapitel der Frage nachgegangen, welches Erklärungspotential die Intermedialität in kulturellen Praktiken der (grafischen) Literatur bietet, um die grundlegenden Inhalte einer Epoche und ihre Impulse freizulegen, mit denen das Bewusstsein der Gesellschaft zu schärfen versucht wird. Es geht um die Zeit zwischen der *década rebelde* (1960er Jahre) und den *años violentos* (1970er Jahre).

In den sechziger Jahren ermöglichten neue Diskurse in der Literatur – durch Comics, Journalismus oder Filmdrehbücher – die Legitimierung des Humors als literarisches Ausdrucksmittel jenseits von Zeitschriften und Zeitungen.[88] Argentinien erlebte in den 1960er und 1970er Jahren einen zunehmenden sozialen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Wandel. Bis Anfang der 1960er Jahre zählte das Land zu den reichsten und am weitesten entwickelten Ländern Südamerikas. Doch die Fehler der politischen Elite und die Tendenz, große Teile der nationalen Wirtschaft an ausländische Mächte und multinationale Konzerne zu verkaufen, führten das Land Jahr für Jahr in eine immer weiter wachsende wirtschaftliche und soziale Krise. Dieser Übergang zwischen der *década rebelde* und den *años violentos* wurde von der grafischen Literatur aufgegriffen, um die sich abzeichnenden sozialen Umbrüche

[87] „Was Quino uns zeigt, ist kein Moment, keine Polaroid, keine Neuheit, die geboren wird, um zu verschwinden. Er zeigt uns ein Spiegelbild. Wir sehen ein Konzept. Eine Idee. Kurz gesagt, eine ‚Wahrheit', eine gezeichnete Philosophie. Eine Aufforderung zum Nachdenken. Eine Anstiftung zur Wut. Zum kritischen Bewusstsein".

[88] Für weiterführende Informationen siehe u.a. Andrea Giunta 2001 sowie Pujol 2002: 29-41: „Pantalla, juegos y lectura", 79-100: „El nuevo periodismo", 101-142: „Un *boom* de lectores".

und politischen Veränderungen für ein breites Publikum in einer zugänglichen und humorvollen (Bild-)Sprache zu thematisieren. Ziel dieses Abschnitts ist es, die soziokulturelle Bedeutung von Quinos Humor im Argentinien der 1960er und frühen 1970er Jahre anhand einschlägiger Beispiele aus seinem Comic-Korpus zu verorten.

Der folgende Dialog aus dem Interview mit Carlos D. Mesa Gisbert aus dem Jahr 2000, in dem u.a. „die Tiefe, die Kritik und der Humanismus" im *universo quiniano* thematisiert wurden, beschreibt die mediale Projektion des argentinischen Comics in der Welt und Quinos Position dazu:

> **G**: Usted es el argentino que hace dibujos más famosos del mundo, en un país en que los dibujos han sido una verdadera escuela y un verdadero aporte de creatividad. ¿Qué es lo que usted recogió del cómic argentino de esa riquísima historia, probablemente la más importante de América Latina?
>
> **Q**: Muchísimo, de dibujantes como Lino Palacios, Divito y Oski, que para mí fueron […] mis maestros junto con cantidades de otros buenos dibujantes que no llegaron a obtener tanta trascendencia. En cuanto a dibujantes argentinos conocidos en el mundo creo que Mordillo en realidad debe tener más difusión que yo, y el ejemplo de Copi en Francia que fue un revolucionario con su personaje de la señora sentada y luego como escritor teatral también. […] Él salió con algo que no se parecía a nada de lo que había hecho hasta el momento, ya que viendo a los demás dibujantes se puede decir de dónde venimos, de quién somos hijitos, pero no hemos sido unos autores que renovamos un estilo.
>
> **G**: Usted menciona a Mordillo, pero probablemente en el mundo de habla hispana usted es sin duda el dibujante más famoso. Mordillo ha estado más vinculado a Francia.
>
> **Q**.: Si, él publica mucho en Alemania también. Además, hace humor estrictamente sin palabras. Es un humor más difícil y que a mí me atrae muchísimo (
>
> C. Mesa Gilbert, „De Cerca – Quino Caricaturista", 3:11- 4:36)[89]

In diesem Dialog kann man nicht nur etwas über den Werdegang der argentinischen Karikaturisten erfahren, sondern auch etwas über die Zusammenarbeit der Illustratoren im Goldenen Zeitalter, die als kulturelle Praxis des Berufs angesehen werden kann. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Karikaturisten – jeder mit seinem eigenen Stil – das soziale Leben der Zeit mit all seinen sozialen und politischen Veränderungen – einschließlich globaler Ereignisse – zeichneten, erklärten und kritisierten (siehe Kap. 3.2 und 3.3). Diese mediale Plattform der Comicwelt wurde unter anderem als Forum für Gesellschaftskritik erschlossen. Im Folgenden werden daher einige Beispiele Quinos analysiert, die dieses Argument untermauern. Konkret konzentriert sich dieser Teil auf zwei Forschungsschwerpunkte, die seine Kulturpoetik im Sinne Greenblatts strukturieren: die von scharfer Kritik geprägte Politisierung seiner Zeichnungen (5.4.1) und sein soziales Engagement (5.4.2) für das Wohl der Gesellschaft.

[89] Siehe Link unter Mesa Gilbert 2000.

5.4.1 Politisierung von Quinos Zeichnungen

Quinos Protagonisten kritisieren offen die Machtverhältnisse in vielen Bereichen der Gesellschaft. Beispielsweise werden Gewalt und Unterdrückung in öffentlichen Debatten (Medien, Politik und Gesellschaft) häufig thematisiert, und Quino nimmt explizit darauf Bezug. Einige der Illustrationen behandeln kritische Situationen und enden, wie in *Mafalda*, meist mit einer Metapher als Pointe, wobei Quinos Mehrdeutigkeit den Leser zu eigenen Interpretationen anregt. In Abb. 5.32a stellt Quino die Manipulation des allgemeinen Denkens durch einen Redner dar, der versucht, seine Ideen zu verbreiten oder seine Macht zu festigen (Panel 1). Man sieht ihn glücklich, die Gruppe überzeugt zu haben (Panel 2 und 3), die sich diskussionsfreudig von der Szene entfernt. Das Muster in den Sprechblasen zeigt, dass die Ideen während der Sitzung aufgenommen wurden. In Panel 4 sind die Gegenstände in einem Schlafzimmer absichtlich sehr detailliert gezeichnet, um den Kontext hervorzuheben. Der im Bett liegende Sprecher liest Zeitungen, Manuskripte und Bücher, bevor er einschläft. Die Pointe bestätigt, dass er durch diese Lektüre neue Argumente (Gedankenblase mit neuem Muster) für eine spätere Rede vorbereitet. Quino verweist auf die Diskrepanz zwischen Rhetorik und politischem Handeln in politischen Reden sowie auf die Demagogie mancher Redner. Diese Praktiken waren bei den öffentlichen Manifestationen der sozialen Konflikte jener Zeit üblich. Sie führen den Autoritarismus der Regierung vor und verschärfen die soziale Instabilität. Die Strategie des politischen Opportunismus wird hier karikiert.

Eine Ergänzung zur vorhergehenden Zeichnung findet sich in Quinos ikonischem Plakat (Abb. 5.32-b), das angesichts der offiziellen Meinungszensur eine Provokation für die damalige De-facto-Regierung darstellte. Dieser Illustration gehen zwei wichtige Ereignisse in der argentinischen Geschichte voraus: die Nacht des Volksaufstands, die am 29. und 30. Mai 1966 in Córdoba stattfand und als *Cordobazo*[90] bekannt wurde, und die militärische Intervention an der Universidad Nacional am 29. Juli 1966, die als *La noche de los bastones largos*[91] in die Geschichte einging. Quino veröffentlichte am 13. Oktober 1969 in *Siete Días* einen Strip (Abb. 5.34), in dem Mafalda und Miguelito spazieren gehen und Mafalda erklärt: „¿Ves? Éste es el palito de abollar ideologías". Dieser Text ist halb verdeckt (Panel 2), um die Zensur zu umgehen. Daher erscheint er vollständig als Gedanke des Polizisten in Panel 5 (Pointe). In ihrem Kapitel „*Mafalda* en medio de la polarización y la violencia política" erklärt Cosse (2014: 133), dass *Mafalda* auch nach der Produktionseinstellung 1973 weiter erschien und dass dieses Plakat, dessen Ursprung der Strip in Abb. 5.34c war, in großer Zahl an Kiosken erhältlich war. Des Weiteren sind auch missbräuchliche Verwendungen aus dem Jahre 1975 zu verzeichnen, welche von Quino entschieden missbilligt wurden (siehe Abb. 5.32c).

[90] Weiterführende Informationen sind im Videoclip von Canal *Encuentro*, siehe Link. unter Hernaiz 2008.
[91] Weitere Informationen zu den ergriffenen Maßnahmen und den Folgen dieser militärischen Intervention im akademischen Bereich zeigt ein Videoclip von Canal *Encuentro*, siehe Link unter Hernaiz 2010.



Abb. 5.32: Angriff auf die Meinungsfreiheit – (Quelle: a) *Gente en su sitio*;
b) Quinos „El palito de abollar ideologías". Das Impressum lautet:
„Copyright 1973 by Quino – Manolo's Inc. Producciones®") – © Quino

Quino selbst hat sich in verschiedenen Interviews und Medien zum Missbrauch und zur Politisierung des Plakats sowie zu den Auswirkungen der Zensur auf seine Arbeit geäußert. Im Folgenden werden einige Passagen zitiert, die Quinos Position in dieser Angelegenheit bekräftigen und die Einzelheiten seines Exils beleuchten. In einem Interview mit Mónica Maristain („Quinografía"), das am 22. Februar 2004 in *Radar* veröffentlicht wurde, antwortete Quino unter anderem auf folgende Frage:

> **M**: ¿Ha sufrido muchas persecuciones en la Argentina?
>
> **Q**: Bueno, comencé a dibujar en los tiempos difíciles, que se fueron complicando cada día más. De esos tiempos me quedó una autocensura que ya no puedo sacarme de encima. En 1976, en los inicios de la dictadura, me destrozaron la puerta de mi casa a patadas. Nosotros no estábamos. Otra vez, unos amigos y yo habíamos hecho copias de un dibujo de Mafalda que señalaba el bastón de un policía y lo nombraba como „el abollador de ideologías". Al día siguiente, la ciudad amaneció empapelada con un dibujo de Manolito, que portaba un bastón de policía y decía: „¿Ves, Mafalda?, gracias a esto, ahora podemos caminar con libertad por las calles". Pero, en fin, eso fue todo. Ya después me fui del país.[92]

[92] „M: Haben Sie in Argentinien viele Verfolgungen erlitten? Q: Nun, ich habe in schwierigen Zeiten angefangen zu zeichnen, die von Tag zu Tag komplizierter wurden. Aus dieser Zeit bliet mir eine Selbstzensur, die ich nicht mehr loswerden kann. 1976, zu Beginn der Diktatur, traten sie die Tür meines Hauses in Stücke. Wir waren nicht zuhause. Ein anderes Mal hatten einige Freunde Kopien einer Zeichnung von Mafalda angefertigt, die auf den Schlagstock eines Polizisten zeigte und ihn ‚den *abollador* der Ideologien' nannte. Am nächsten Tag



Abb. 5.32c: Plakatmanipulation – (Quelle: *Buenos Aires Herald*, 05.04.1975 zit. n. Cosse 2014: 138)

Es ist bemerkenswert, dass der *Buenos Aires Herald* beide Versionen zusammen veröffentlichte (5.32b und 5.32c) und feststellte, dass sowohl das Plakat als auch sein Autor – ein „wahrer liberaler Humanist" – von antagonistischen Gruppen aus dem gesamten politischen Spektrum ausgenutzt wurden (vgl. Cosse 2014: 138). Quinos Worte in Maristains Interview bringen die Situation der Zensur und Verfolgung, unter der viele populäre Intellektuelle, Künstler und Schriftsteller jener Zeit litten, deutlich zum Ausdruck. In einem Interview, das Cosse am 30. Mai 2013 führte, kommentierte Quino, dass die Drohungen noch direkter wurden. Er erinnerte sich daran, dass der Minister für soziale Entwicklung, López Rega, ihn damals gebeten hatte, für eine Pressekampagne über Mafalda zu berichten. Er lehnte entschieden ab. Einige Tage später versuchte eine Gruppe bewaffneter Männer in sein Haus einzudringen, und da es verschlossen war, brachen sie die Tür auf. Das Ehepaar war nicht zuhause. Quino erkannte, dass sie in Gefahr waren, und verließ das Land.[93] Im Argentinien jener Zeit gab es keinen Platz mehr für rebellische Kinder (gemeint sind hier die Protagonisten *Mafaldas*), die die Distanz zwischen der harten Realität und den idealen Prinzipien auf das Äußerste verkürzt hatten. Es gab keinen Platz zum Lachen (vgl. ebd.: 139). Hier lässt sich eine Parallele zu Apolds Propagandaprojekt für Perón ziehen, das für Discepolín katastrophale persönliche Folgen hatte (s. 4.4.4). In einem Gespräch mit dem Karikaturisten Miguel Rep thematisierte Quino die oben genannte Erfahrung, das von Martín Pérez am 30. September 2020 in der Zeitung *Radar-Página 12* veröffentlicht wurde. Das Protokoll zu der autobiografischen Geschichte wurde durch eine visuelle Notiz des Gesprächs von Rep gezeichnet (Abb. 5.33):

wachte die Stadt auf, bedeckt mit einer Zeichnung von Manolito, der einen Polizeistab trug und sagte: ‚Siehst du, Mafalda? Dank dessen können wir jetzt frei durch die Straßen gehen'. Aber gut, das war's. Später habe ich das Land verlassen".

[93] Diese Episode ist in *Caras y Caretas* von Ricardo Ragendorfer 2022 (s. Link) kontextualisiert.



Abb. 5.33: Quino und Rep in Dialog (Quelle: *Página 12)*

R: Lo peor de todo lo que alguna vez sucedió con sus dibujos […] llegó después de que hubiese abandonado Argentina, huyendo de la violencia de los años '70.

Q: Yo me fui en marzo del '76. En junio mataron a cinco curas palotinos, y dejaron encima de sus cuerpos el poster del palito de abollar ideologías. Cuando vi por primera vez esas fotos publicadas mucho después de que se hubiesen ido los militares, creo que en Página/12, fue algo que me impresionó muchísimo.

R: Es horrible que sus dibujos estén asociados a una muerte de ese tipo.

Q: No fue la única vez. También sucedió luego del asalto de un banco por parte de la FAL, en el que murió un policía. Tiraron como volante una página mía que había salido en Primera Plana, en la que aparecía un tablero de ajedrez en el que las piezas eran personajes humanos. De un lado había obreros y del otro los ricos, y aunque los obreros eran más el texto decía: Juegan las negras y hacen mate cuando les da la gana.[94]

(Pérez 2020 – *Página 12)*[95]

[94] „Rep: was Ihren Zeichnungen widerfahren ist, […] ist passiert, nachdem Sie Argentinien auf der Flucht vor der Gewalt der 1970er Jahre verlassen hatten. Q: Ich bin im März '76 gegangen. Im Juni töteten sie fünf Pallottinerpriester [– als „masacre de San Patricio" bekannt –] und hinterließen das Plakat mit dem Stock der verbeulenden Ideologien auf ihren Körpern. Als ich zum ersten Mal diese Fotos sah, die lange nach dem Abzug des Militärs veröffentlicht wurden, ich glaube auf *Página/12*, hat mich das sehr beeindruckt; R.: Es ist schrecklich, dass Ihre Zeichnungen mit einem solchen Tod in Verbindung gebracht werden; Q.: Es war nicht das einzige Mal. Es geschah auch nach einem Banküberfall durch die FAL bei dem ein Polizist starb. Sie warfen als Flugblatt eine Seite von mir, die in *Primera Plana* herausgekommen war und auf der ein Schachbrett zu sehen war, auf dem die Figuren menschliche Charaktere waren. Auf der einen Seite waren Arbeiter und auf der anderen die Reichen, und obwohl es mehr Arbeiter gab, hieß es im Text: Schwarz spielt und setzt matt, wenn es Lust dazu hat". Korrekturen: FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias); *Panorama.*

[95] Komplettes Interview siehe Link unter Pérez 2020.

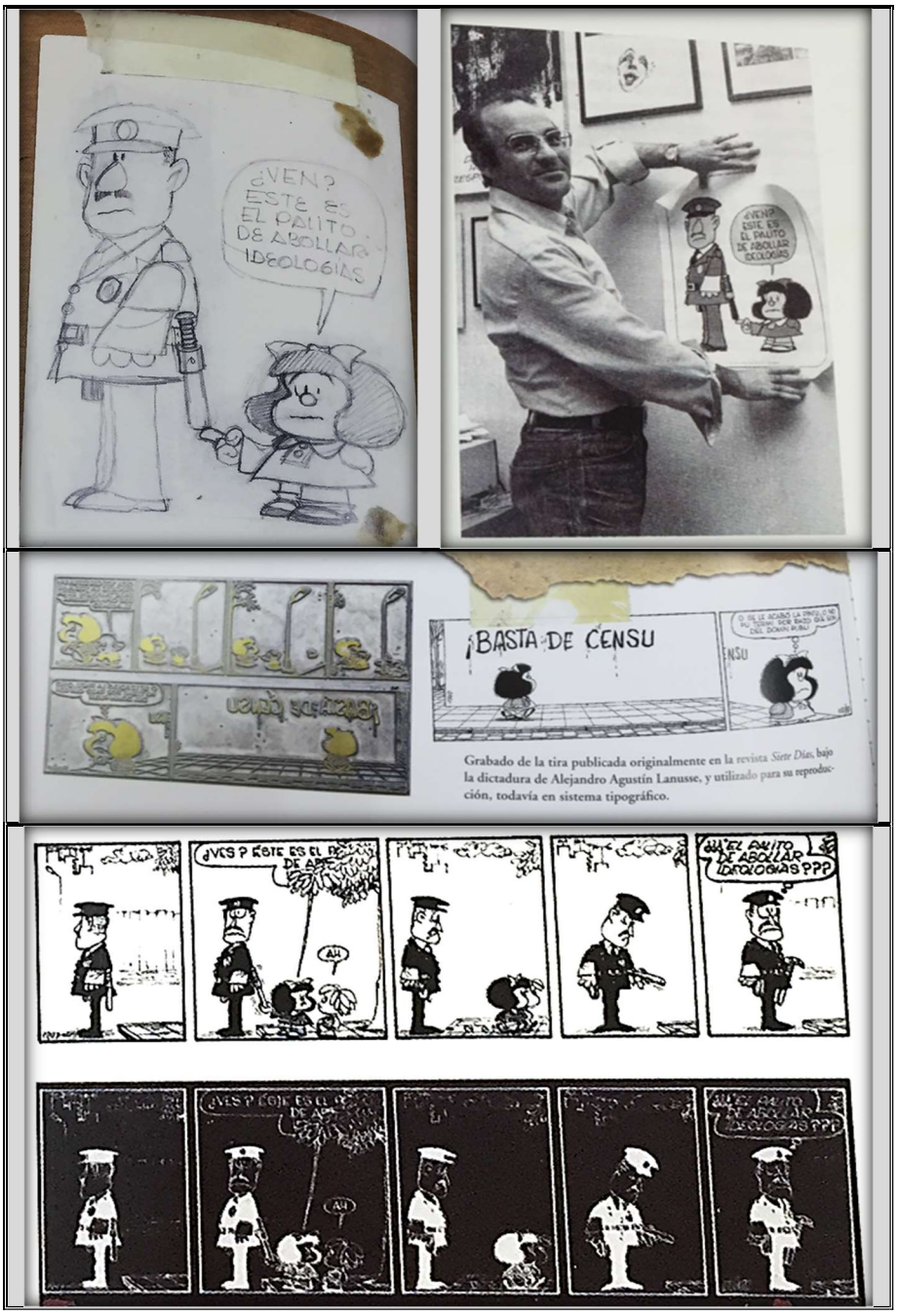


Abb. 5.34: Quinos originale Zeichnungen zur Zensur – (Quelle: *Quino 50 años* 2004: 12-13; a) Skizze von ikonischem Plakat; b) Quino und das ikonische Plakat (Foto); c) *Toda Mafalda* 2005: 489; d) Mafalda in *Siete Días* 13.10.1969 S. 53 sowie *Toda Mafalda* 2005: 351) – © Quino

Zur Vervollständigung des Themas Zensur und Verfolgung werden in Abb. 5.34 drei Kopien von Quinos Originalen[96] gezeigt, die solche Interviews grafisch untermauern und pointieren. Abb. 5.34a zeigt den ikonischen Plakatentwurf; in Abb. 5.34b hängt Quino mit selbstbewusster Geste dieses Plakat an die Wand. In Abb. 5.34c wird die Zensur allegorisch an einer Wand dargestellt („Basta de censu"). Mafalda fragt sich, ob die Tinte ausgegangen

[96] Sie werden in dem Archivo de la Historieta der Biblioteca Nacional de Buenos Aires aufbewahrt.

ist, oder ob die Zensur wegen der Kürzung des Satzes begonnen hat. Abb. 5.34d zeigt den Originalstreifen „el palito de abollar ideologías", der vorher erläutert wurde.

Im Zusammenhang mit dem Massaker an den pallottinischen Priestern und Seminaristen, das als „St. Patrick's Massacre" in die Geschichte eingegangen ist, wurden 1989 die Fotos aus dem Akt 7970, 1. Leiche, Jahrgang 1977 (Sekretariat 23, Bundesstrafgericht Nr. 12), Blatt 41, veröffentlicht, auf denen das oben erwähnte emblematische Plakat (5.34a) zu sehen ist, das – zuvor von einer Wand abgehängt – gezielt auf eine der Leichen gelegt wurde. Einerseits beweist diese Aktion einen grausamen Akt institutioneller Gewalt, der in dieser Zeit üblich war. Andererseits zeigt sie auch, dass Humor zu einer Waffe des Staatsterrors geworden war. Die Botschaft lautete: Wer anders denkt und handelt, wird mitsamt seinen Ideen zermalmt (= *abollar*).[97] Die Intention des Autors, mit Sarkasmus auf die offizielle Gewalt hinzuweisen, wurde von den politischen Akteuren instrumentalisiert, um Terror zu säen. Bei einer Analyse des kulturpoetischen ‚Gewebes' der Autoren zeigt sich jedoch, dass Zensur und Repression Themen sind, die sowohl Quino als auch Discepolín betreffen. Auch die sogenannten *tangos malditos* übten Gesellschaftskritik, deren Äußerungen jedoch durch die Kontrolle des damaligen autoritären Regimes eingeschränkt wurden. Ihre Dichter – darunter Discepolín – erfuhren die harte Hand der totalitären Herrschaft an den eigenen Schöpfungen (vgl. Horvath 2006: 13ff.). Dennoch vermochten diese Maßnahmen nicht, die vom Volk geschätzten Stimmen zum Schweigen zu bringen (vgl. ebd.). Diese Künstler haben mit ihren mutigen (grafisch-)literarischen Diskursen eine Geschichte über die Kulturgeschichte des Landes präsentiert. Sie nutzten die Populärkultur als Kampfarena, um sich kritisch mit den Veränderungsprozessen in Argentinien auseinanderzusetzen, und sie bedienten sich der vorhandenen Medien und Kanäle, um ihre Werke zu verbreiten (z.B. Live-Auftritte, Radiodiskussionen, Interviews, Schallplatten, Zeitschriften, Messen usw.).

Einige Vorgehensweisen dieser Schreckensherrschaft hat Quino gezeichnet. Abb. 5.35a zeigt, wie die Polizei angewiesen wird, Repression auszuüben: „Ideen werden nicht vernichtet, sie werden zerquetscht". Abb. 5.35-b zeigt die Repression durch die Mächtigen. Ein Angestellter konfrontiert (drohende Armhaltung) seinen Gesprächspartner (= Chef) damit, dass er nicht akzeptieren will, was angeordnet wird, und fragt nach den Konsequenzen dieser Haltung: „Y si no lo acepto… **¿QUÉ?**"[98]. Da Schriftzeichen jeweils einen Bedeutungskern tragen (vgl. Ditmar 2011: 106 f.), hebt Quino durch die gewählte Typologie die mutige Stimme des Angestellten hervor. Der Größenunterschied zwischen den Figuren verdeutlicht das Machtgefälle: die riesige Hand des Chefs, die aus dem Rahmen fällt, und der winzige Angestellte, der weggeworfen wird, wenn er nicht gehorcht. Der vom Zeichner gewählte Blickwinkel versetzt den Leser in die Position eines Betrachters, perspektivisch in die des Chefs. So kann er – als Betrachter – oben links beobachten, was mit den Ungehorsamen bereits geschehen ist. Bei der Interpretation dieser Dramaturgie bleibt offen, ob der mutige Mitarbeiter diesen ‚Mülleimer' bereits kennt. Autoritarismus und Machtmissbrauch werden hier karikiert. Die vom Schöpfer in Umlauf gebrachte soziale Energie kann zu Erstaunen

[97] Auf Details kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Siehe dazu Cosse 2004:187-195, Kap. IV „Una contestataria durante el terrorismo de Estado y la restauración democrática – La masacre de los palotinos".

[98] „Und wenn ich es nicht akzeptiere… **WAS**?"

und Empörung führen, weil es das Bewusstsein dafür schärft, dass die dargestellten Umstände im wirklichen Leben vorkommen können. Die Lektüre von Comics, die komplexe gesellschaftspolitische Realitäten in einer dezidierten Form darstellen, kann wichtige Denkanstöße liefern.

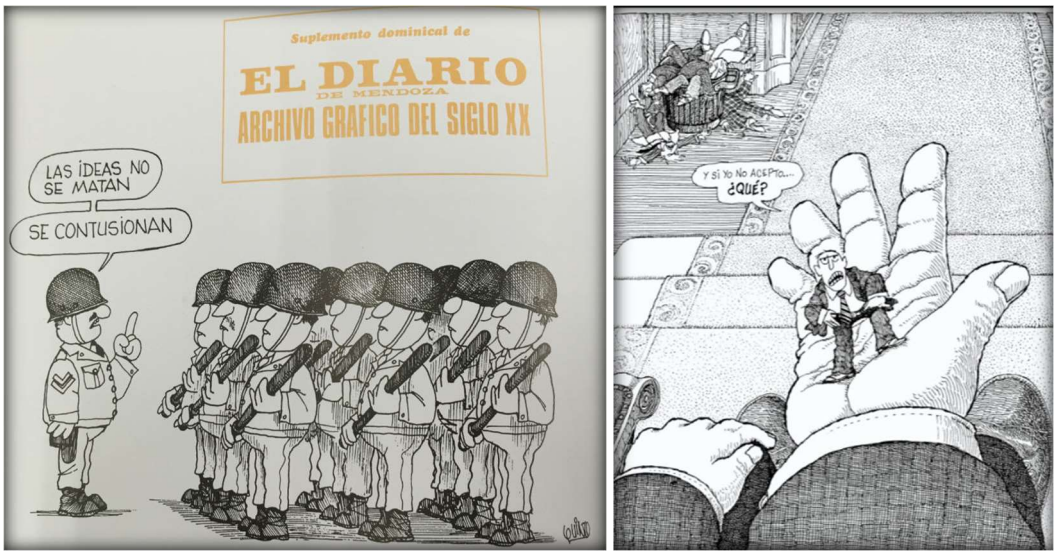
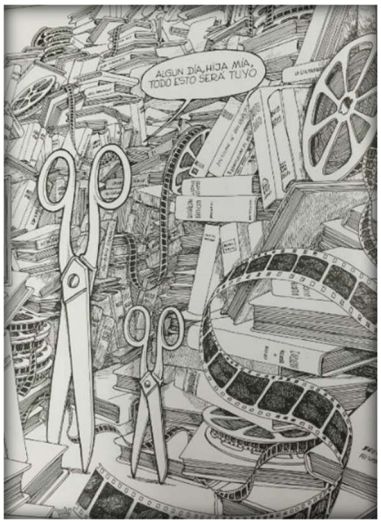


Abb. 5.35: Schreckensherrschaft
(Quelle: a) *Catálogo 50 años* 2004: 80; b) ¡*Yo no fui*! 1993: 97) – © Quino

Auf seiner offiziellen Website veröffentlicht Quino die häufigsten Fragen, die ihm im Laufe seiner künstlerischen Karriere in verschiedenen Interviews gestellt wurden. Eine dieser Fragen bezieht sich auf die direkte Zensur seiner Zeichnungen, die sich durch die Unterdrückung und das Verbot als irrational in Bezug auf die Kulturpoetik erweist. Quino antwortet ausführlich auf diese Frage:



P: ¿Lo censuraron alguna vez?

Q: Con Mafalda no, con las páginas de humor sí. Cuando llegué a Buenos Aires en 1954 con mi carpetita me enteré cómo era la cosa: Chistes con la religión no, con sexo tampoco, con militares no, que atenten contra la familia (que no sé bien qué quiere decir) tampoco. No había un ente censor, pero el secretario de redacción por ahí te decía „No, esto mejor lo guardamos". Era una especie de autocensura, pero se sabía que venía de más arriba.[99]

(Quelle: https://www.quino.com.ar/entrevistas)

Abb. 5.36: *Siete Días* 1977 (Quelle: *Quino 50 Años*) – © Quino
„Algún día, hija mía, todo esto será tuyo"[100]

[99] „P: Wurden sie jemals zensiert? Q: Nicht bei Mafalda, aber bei den Humorseiten ja. Als ich 1954 mit meiner kleinen Mappe in Buenos Aires ankam, erfuhr ich, wie die Regeln lauteten: Keine Witze über Religion, kein Sex, keine Witze über das Militär und keine, die die Familie bedrohen (wobei ich mir nicht sicher bin, was das bedeutet). Es gab keine Zensurbehörde, aber die Redaktionssekretärin sagte: ‚Nein, das behalten wir lieber für uns'. Es war eine Art Selbstzensur, aber es war bekannt, dass sie von oben kam".
[100] „Eines Tages, mein Kind, wird dies alles dir gehören".

Quino hat seine eigene Strategie entwickelt, um mit der Zensur umzugehen. In Abb. 5.36 sagt die Scherenmutter zu ihrer Scherentochter: „Algún día, hija mía, todo esto será tuyo“. In diesem Bild antizipiert der Autor die Folgen, die das Fortbestehen von Zensur und/oder Selbstzensur für die Zukunft der Medien (hier stellvertretend für die Kinematografie) haben wird. Mit einer Parodie macht der Karikaturist seine Leser auf die kritische gesellschaftspolitische Unterdrückung in Argentinien aufmerksam. Er tut dies scheinbar sachlich, also ohne eindeutig kontrovers Stellung zu beziehen (siehe auch Abb. 5.37 und Abb. 5.38). Dennoch beweist er Scharfsinn. Denn sein Humor verbindet das Mittel des grafischen Kommentars mit der Brisanz der Themen. Dabei benennt er stets die wichtigsten Fakten und stellt sie durch die Mehrdeutigkeit von Gags dar. Obgleich die Bilder (geöffnete Scheren im Vordergrund) eine bestimmte Deutung nahelegen, die eine festgelegte politische Haltung des Zeichners ausdrückt, regt Quino den Leser zu einer eigenen Interpretation zukünftigen Perspektiven („algún día“) an. Dafür spielt er mit den Worten durch einen provozierenden Doppelsinn („todo esto será tuyo“), was sowohl Gier nach Macht andeutet als auch ein qualvolles Ende suggeriert.

In Bezug auf die sozialen Interessen Quinos wird die Seite mit dem Schachbrett (Abb. 5.37) analysiert, die 1970 in der Zeitschrift *Panorama* veröffentlicht wurde. Quino zeichnet mit den weißen Figuren das Volk (Arbeiter, Rentner usw.) und mit den schwarzen Figuren die Oligarchie (Politiker, Minister, Beamte, Aristokraten usw.), die den Haushalt und die Staatskasse verwalten. Als ikonische Darstellung tragen die schwarzen Figuren das $-Symbol (denkbar als Imperialismusvorwurf), während die weißen u.a. ihre Arbeitsgeräte in den Händen halten. Das Schachsymbol wird in Quinos Zeichnungen häufig verwendet, um die Methode, mit der das Land regiert wird, darzustellen.



Abb. 5.37: „Ajedrez“ – © Quino (Quelle: *Panorama* #189, 8 de diciembre 1970, S.82; *Esto no es todo*, 2020: 442), „Problema: llegan las negras y dan el jaque mate cuando les da la gana“[101]

Quino erklärt die Politisierung dieser Zeichnung durch ihre Verwicklung mit einem Banküberfall. Die Räuber der Gruppe FAR[102] hinterließen eine Kopie dieser Seite mit dem

[101] „Problem: Die Schwarzen kommen und setzen schachmatt, wann immer sie Lust dazu haben“.

[102] FAR = Fuerzas Armadas Revolucionarias, deren Ursprung bis ins Jahr 1966 zurückreicht, als sich einige Menschen zusammenschlossen, um zum argentinischen Anhängsel des bolivianischen Ausbruchs von „Che“ Guevara zu werden. […] Bei dem Versuch, aus ihrer politischen Isolation herauszukommen, ging die

Bekennerschreiben des gerade durchgeführten Überfalls (fig. Schachmatt). Diese Aktion ist eine Aneignung des Bildes von Quino, der paraphrasierend sagte: Die schwarzen Figuren (fig. *los ricos*) spielen, und obwohl sie in der Minderheit sind, setzen sie Schachmatt, wann immer ihnen danach ist. Bei diesem Überfall waren jedoch *Gerrilleros* am Werk, die als verkleidete weiße Figuren (fig. *los pobres*) die schwarzen Oligarchen schachmatt setzten. Der Überfall fand in der Filiale der Banco Comercial in La Plata (Hauptstadt der Provinz Buenos Aires) statt, mit dem Ziel, Geld zur Selbstfinanzierung zu stehlen. Beim Rückzug hinterließ die Kommandogruppe FAR eine Notiz mit einer Xerox-Kopie der Zeichnung Quinos (Abb. 5.37). Die Tageszeitung *El Día* aus La Plata veröffentlichte am 16. Dezember 1970 (S. 1 und 8) den Artikel „Un grupo de extremistas asaltó el banco ubicado en 17 y 70“[103]. Die terroristische Proklamation lautete:

> En el día de la fecha un comando de la FAR procedió a expropiar el dinero de una sucursal del Banco Comercial de La Plata y las armas del personal policial de custodia. De esta manera las organizaciones revolucionarias dan un golpe más contra las negras jugadas de los que amasan su poder con la explotación de nuestro pueblo. Los oligarcas vendepatrias se irán convenciendo así, golpe a golpe, de que no podrán más jaque mate cuando quieran. Como en Garín, o muertos [sic]; jamás esclavos. Hasta la victoria siempre. Fuerzas Armadas Revolucionarias.[104]
>
> (Quelle: *El Día*, 16.12.1970 zit. n. Cosse 114)

Einmal mehr wird hier die Intention geschändet und politisiert, die der Autor auf das Schachbrett gelegt hat, nämlich mit subtiler Ironie auf soziale Ungleichheiten, politischen Macht-Missbrauch, Unterdrückung, ggf. Korruption hinzuweisen. In *Panorama* bestätigte Quino kurz danach, dass seine Zeichnung „apenas una *discepoleada*“[105] war, und stellte klar: „No quiere incitar a la violencia, ni al robo, ni siquiera persigue una definición política; detecta una realidad que la humanidad descubrió mucho antes que yo“[106] („Personajes. ‚Discepoleada‘“, *Panorama* 1970-12-22, S. 80 zit. n. Cosse 2014: 116). Hier ist eine Querverbindung zum Tango-Dichter unverhüllt: Quino erkennt, dass seine Zeichnung eine Annährung („apenas“) an den unverkennbaren Stil von verständlicher und bildhafter Sprache Discepolíns (= *discepoleada*) darstellt.

Hinwendung zum urbanen Kampf einher mit der Peronisierung der FAR, einem Prozess, der sich um 1971 konsolidierte, um schließlich Ende 1972 mit *Montoneros* zu fusionieren (vgl. Gordillo 2007: 368). Andere damals aktive revolutionäre Gruppen waren: las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros (ebd.: 364). Für weitere Informationen dazu siehe Gordillo 2007, Kapitel VIII: „Nuevos actores ocupan el espacio público: las organizaciones armadas“ (ebd.:364-368).

[103] „Eine Gruppe von Extremisten überfiel die Bank an der Ecke der 17. und 70. Straße“.

[104] „Heute enteignete ein FAR-Kommando das Geld einer Filiale der Banco Comercial de La Plata und die Waffen des Polizeipersonals. Auf diese Weise verüben die revolutionären Organisationen einen weiteren Schlag gegen die schwarzen Machenschaften derer, die ihre Macht mit der Ausbeutung unseres Volkes anhäufen. Die die Heimat ausverkaufenden Oligarchen werden so Schlag für Schlag davon überzeugt, dass sie nicht mehr jederzeit schachmatt setzen können. Wie in Garín, oder tot [sic]; niemals Sklaven. Immer weiter zum Sieg. Revolutionäre Streitkräfte“.

[105] „nur eine *discepoleada*“. Die Bedeutung dieses Ausdrucks für die argentinische Kultur wurde in Kap. 4.1 erläutert.

[106] „Sie will nicht zu Gewalt oder Diebstahl aufstacheln, sie verfolgt nicht einmal eine politische Definition, sie entdeckt eine Realität, die die Menschheit lange vor mir entdeckt hat“.

Zwischen 1969 und Ende der 1970er Jahre entstand eine gesellschaftliche Brisanz, da in dieser kurzen Zeit sichtbar wurde, was sich in den Jahren zuvor an verschiedenen Brennpunkten der Gesellschaft aufgestaut hatte, so Mónica Gordillo (2017). In der Folge brach der Volksaufstand aus; es formierten sich soziale Oppositionsbewegungen gegen das Regime, die neue Repertoires der Konfrontation praktizierten (vgl. Gordillo 2017: 332). Quinos Zeichnungen können somit als Beleg für eine entscheidende Periode sozialer und politischer Bewegungen betrachtet werden, die sich mit der Schwächung der gesellschaftspolitischen Machtverhältnisse und dem Niedergang der Idee des Sozialismus in Lateinamerika zunehmend radikalisierten. Die folgende Erläuterung von Cosse zu den offenen Debatten bestätigt meine Einordnung von Quinos Zeichnungen in diese Zeit, da er zu den *artistas politizados* gehörte: „La cuestión sobre el modo de lograr el cambio social estaba en el centro de los debates de intelectuales y artistas politizados. Las discrepancias – cuyo corazón involucraba la posición ante la lucha armada – partían de una convicción de lo inevitable de las transformaciones y la necesidad de asumir un compromiso“[107] (Cosse 2014: 115). Die Tatsache, dass sich Quino der Sozialgeschichte verschrieben hat, kann als Analogie zwischen ihm und Discepolín unter ähnlichen Umständen politischer Zensur betrachtet werden. Bei Quino materialisiert es sich in seinen Zeichnungen, in denen „los comics asumían entidad por sí mismos en un espacio intelectual atravesado por las urgencias políticas“[108] (ebd.: 116f.). In Discepolín wird durch seine präzisen und unbequemen Texte als „el grito que se levanta airado, desnudo“[109] (Galasso 1986: 15) zur Geltung gebracht.

In Abb. 5.38-a gehen Mafalda und Guille spazieren und beobachten einen Wasserwerfer (Panel 1). Guille ist neugierig (Panel 2), um was es sich bei diesem „camión con manguera“ handelt. Mafaldas Erläuterung ist eine mit viel Fantasie erfundene Antwort, um es ihrem kleinen Bruder auf einfache Weise zu erklären (Panel 2). Diese kluge Interpretation verschleiert jedoch eine gesellschaftspolitische Realität, nämlich die Repression durch die Streitkräfte bei Protestmärschen. Denn „arrancar de raíz“ ist eine Allegorie auf die grausamen Methoden während der Militärdiktatur (1966-1970): Verhaftung, Folter, Mord, Verschwindenlassen. Ziel dieser Operationen war es, jeglichen Widerstand („hay sembrada violencia“) innerhalb der Arbeiterschaft, der Intellektuellen und der militanten Gruppen im Keim zu ersticken. Deshalb wird in Panel 4 (der Pointe) auf viele „contradicciones“ (= Widersprüche) hingewiesen, die es zu ignorieren gelte. Mit „método“ und „cosas contradictorias“ sind u.a. geheime Operationen der Streitkräfte gemeint. Quino verweist metaphorisch auf die soziopolitische Unterdrückung im Land und die Volksaufstände. Diese Art der verklausulierten Argumentation ist in *Mafalda* häufig anzutreffen, um in der politisch angespannten Situation die Pressezensur zu umgehen.

[107] „Im Zentrum der Debatten politisierter Intellektueller und Künstler stand die Frage, wie gesellschaftlicher Wandel erreicht werden kann. Die Meinungsverschiedenheiten – im Kern ging es dabei um die Haltung zum bewaffneten Kampf – entsprangen der Überzeugung von der Unausweichlichkeit der Transformationen und der Notwendigkeit eines Engagements“.

[108] „die Comics in einem von politischen Dringlichkeiten durchzogenen intellektuellen Raum eine eigene Einheit annahmen“.

[109] „der Schrei, der wütend und nackt aufsteigt“.



Abb. 5.38: a): Wasserwerfer[110], b): Guilles „¿Por qué?“[111]
(Quelle: *Toda Mafalda*, a): 483; b): 340) – © Quino

In Abb. 5.38b ist Guille wieder neugierig und möchte wissen, wo sein Vater ist. Zunächst gibt Mafalda geduldig mehrere erklärende Antworten auf das hartnäckige „Warum“ ihres Bruders (Panel 1 bis 4). Mafaldas Antworten scheinen ihn jedoch nicht zufrieden zu stellen, denn in Panel 5 ruft Guille „**¿PO QUE?**“. Er ruft so laut, dass Mafalda ihn bestürzt und mit geschlossenem Mund anschaut. Die Bedeutung von Guilles Frage wird visuell dargestellt, da die Schriftgröße und der Fettdruck Stärke signalisieren. Mafalda nutzt diese kurze wortlose Pause, um eine angemessene nachdenkliche Antwort zu geben (Panel 5, die Pointe). Mit einer tröstenden Geste streichelt sie ihrem Bruder über den Kopf und antwortet lakonisch: „un año y medio y ya candidato a los gases lacrimógenos“. Quinos Strip kann aus zwei Perspektiven gelesen werden. Die erste bezieht sich auf die fragenden Kinder im „Warum“-Alter, die mit den Antworten, die sie erhalten, nie zufrieden sind und energisch weiterfragen. Die Verwirrung, die der kindliche Charakter von Guille in Mafalda auslöst, reicht von kindlichen Fragen im Allgemeinen bis hin zu einem brüllenden „PO QUE?“, das in Erziehungsratgebern als typisch für dieses Reifestadium angesehen wird (vgl. Cosse 2014: 95). Guille repräsentiert in *Mafalda* eine Generation, die alles in Frage stellt. Mit zunehmender Sequenzierung wird die Beharrlichkeit dieser Altersgruppe parodiert. In diesem Fall verweist Quino auf die düsteren Vorhersagen, die über den neuen Generationen schweben, und bezieht sich auf Fragen der sozialen Ordnung und der repressiven Maßnahmen gegen Demonstranten, die Mafalda lakonisch kommentiert.

[110] „Und dieser Lastwagen mit Schlauch? Es ist für den Fall, dass Gewalt gesät wird, Guille, um sie zu entwurzeln, sobald diese Herren auftauchen, gehen sie an und verwässern sie. Als landwirtschaftliche Methode ist es etwas widersprüchlich, aber es gibt so viele widersprüchliche Dinge, dass es nicht lohnt, sich darüber Gedanken zu machen“.

[111] „Vati? Papa arbeitet, Guille. Wieso? Weil man arbeiten muss, wenn man groß ist. Wieso? Wenn nicht, kannst du weder Essen noch Kleidung oder irgendetwas kaufen. Wieso denn? So ist diese Welt organisiert, Guille. Wieso denn? Eineinhalb Jahre und schon ein Kandidat für Tränengas“.

Meine zweite Lesart dieses Streifens konzentriert sich auf die Tatsache, dass der Strip während der Onganía-Diktatur (1966-1970)[112] in *Siete Días* (Nr. 116, 28/7/1969, S. 56 zit. n. ebd.) veröffentlicht wurde. In diesem Kontext kann Mafaldas Reaktion auf die Bedeutung der polizeilichen Repression (Tränengas) gegen Märsche oder Proteste von studentischen und politischen Aktivistengruppen zurückgeführt werden, die Gerechtigkeit und/oder Antworten auf bewusst ungelöste gesellschaftspolitische Fragen forderten.[113]

Die Tatsache, dass Quino Parallelen zu aktuellen Ereignissen zieht, verleiht ihm eine gewisse Glaubwürdigkeit in der Kid-Strip-Illustration. Quinos Kritik an Politik und Zensur ist subtil, und dennoch vermittelt er dem Leser brandaktuelle Informationen zu den zeitgemäßen Diskursen wie der Methode der Ordnungshüter, dem Zweck der Arbeitsbeschäftigung und der Meinungsfreiheit in den Äußerungen. Abb. 5.39 zeigt Quino selbst in einer Konfrontation mit Polizisten, die eine Razzia durchführen. Das sequenzielle Panoramabild beginnt mit der Figur von Quino, der in Gedanken versunken an seinem Zeichentisch sitzt (Panel 1). Links von ihm erscheint ein Mann in Uniform, der sich als humorvoller Polizist ausgibt und nach persönlichen Dokumenten fragt (Panel 2). Als er liest, dass Quinos von Beruf Karikaturist ist (Panel 3), verlangt er, dessen Arbeit zu sehen. Als er bemerkt, dass Quinos Blatt an der Tafel leer ist, fragt er ihn scharf, warum er nicht arbeitet (Panel 4). Quino holt einige Skizzen aus seiner Schublade und legt sie zur Begutachtung vor (Panel 5). Die detaillierte Betrachtung konzentriert sich auf die dargestellten Themen: Tod, Alter, soziale Ungerechtigkeit, Autoritarismus... „¿Estos son temas humorísticos según usted?“[114], fragt der Inspektor daraufhin (Panel 6). Diesmal tadelt er Quino mit bissigen Gesten, drängt ihn aufs Brett: „Es esto lo que usted ha hecho de humorístico en su vida?“[115] (Panel 7). Worauf Quino, ohne die Fassung zu verlieren, verneint und weitere Exemplare aus seiner Schublade holt (Panel 8). Der Inspektor akzeptiert diese Option, gibt jedoch zu verstehen, dass er erwartet, dass die Zeichnungen humorvoll sind. Er zeigt drohend mit seinem Zeigefinger auf Quino (Panel 9). In Panel 10 ist der Inspektor zu sehen, wie er, erkennbar an seinen Fingern (links und rechts), einen Strip liest. Wie eine Ironie des Schicksals, zeigt der Streifen ein Gespräch zwischen Mafalda und Libertad über das, was in ihren Häusern über den Stand der Dinge gesagt wird, und bezieht sich dabei auf die wirtschaftliche und soziopolitische Situation. Beide antworten durch Onomatopöien: Mafalda mit ¡Púf! und Libertad mit ¡Puáj! Damit ist die Geduld des Inspektors erschöpft. Die letzte Sequenz (die Pointe) zeigt, wie der Beamte die Zeichnungen vor Quinos skeptischem Blick auf den Boden wirft (Panel 11), weiter mit der Verhaftung des Karikaturisten fortfährt (Panel 12) und Quino in Handschellen aus seinem Büro führt (Panel 13). Hier wird die Zensur im Comic karikiert. Damit informiert Quino seine Leser über die Gefahr, in der er und andere Zeichner sich befinden. Dies kann als Akt des Selbstschutzes, der Selbstreflexion und der *Poiesis* verstanden werden.

---

[112] Juan Carlos Onganía: Argentinischer Militär, der zwischen 1966 und 1970 während der ersten Phase der zivil-militärischen Diktatur, die sich selbst als „Argentinische Revolution“ bezeichnete, die Position des De-facto-Präsidenten der argentinischen Nation innehatte.

[113] Weiterführende Informationen zum Thema siehe Gordillo 2007: 329-380: „Protesta, Rebelión y Movilización: De la resistencia a la lucha armada, 1955-1973“; Pigna (o. J.): *El Historiador*, „La política en los 70“; „La CGT ante el Cordobazo, mayo de 1969“ sowie „La noche de las luces“.

[114] „Sind diese Themen Ihrer Meinung nach humorvoll?“.

[115] „Ist es das, was Sie in ihrem Leben auf humorvolle Weise getan haben?“.



Abb. 5.39: „La policía humorística“ (Quelle: *Esto No es todo* 2020: 428-429) – © Quino

Die Lektüre dieser Seite, die einen Einblick in das Leben eines Karikaturisten gibt, bestätigt, dass Quinos Erfolg in der Einfachheit liegt, mit der er die politische Lage darstellt. Aus der Position des Beobachters wird der Leser zum Augenzeugen einer damals existierenden Methode staatlicher Kontrolle. Als Leitidee parodiert Quino hier die Unterdrückung der Meinungsfreiheit in seinem Beruf als Zeichner, die sich aber auch auf viele andere Bereiche des bürgerlichen Lebens übertragen lässt. In seiner unausgesprochenen Fassungslosigkeit stellt er die willkürliche Vernichtung geistigen Eigentums (Panel 11), die Banalisierung seines Berufs und den Entzug seiner Freiheit als Individuum (Panel 12-13) zur Schau. Es ist kein Zufall, dass das Panel 10 den Dialog zwischen Mafalda und Libertad zeigt, die in *Mafalda* für Protest und Nonkonformismus stehen. Genau dieser Streifen wird hier verwendet, indem zwei Mädchen sich auf dem Bürgersteig unterhalten und dabei onomatopoetische Äußerungen wie ¡Puf! und ¡Puaj! nutzen. Diese Ausdrücke dienen dazu, die Unzufriedenheit der Bürger (Vertreter ihrer Familien) in diesem historischen Moment auszudrücken. Die Auswahl der strategischen Darstellungen erfolgte durch Quino mit Bedacht, um das Bewusstsein des Lesers zu wecken und scharfsinnige Gedankenarbeit anzuregen.

Meine Interpretationen unterstreichen das, was in Reps Gespräch mit Quino (Abb. 5.33) gesagt wurde und was viele Historiker – einigen Quellen nach zu urteilen – bestätigen: In diesem Argentinien gab es keinen Platz für Lachen, und die harte Realität konnte nicht frei benannt werden. Willkürliche Interpretationen jeglicher Art durch staatliche Kontrollen waren damals gefährlich, weil sie zu Verhaftungen, Entführungen, gewaltsamem Verschwindenlassen oder Folter führen konnten. Sasturains Beschreibung in ¡*Plop*! *Caéte de risa* E4,

Quino – Canal *Encuentro* (14:35-15:22)[116], bringt die Botschaft der Bilder von Quino auf den Punkt:

> El humor de Quino es filoso y de algún modo impiadoso. Lo suyo no es la coyuntura política ni el costumbrismo sino un humor escéptico basado en los valores humanistas y universales […] Como metáfora del mundo, desnuda el ejercicio abusivo del poder en cada rincón de la vida cotidiana. De alguna manera Quino hace reír sin alegría.[117]

In diesem Abschnitt habe ich Beispiele analysiert, in denen Quino „desnuda el ejercicio abusivo del poder" als Impuls für seine Zeichnungen verwendet. Damit konfrontiert er den Leser aus seiner comicspezifischen Warte mit der (Kultur)Geschichte Argentiniens. Die Wertschätzung Sasturains spiegelt sich auch in dem sozialen Engagement wider, das der Zeichner während seiner gesamten Laufbahn zeigte und das im nächsten Kapitel behandelt wird.

5.4.2 Quinos sozialpolitisches Engagement



Abb. 5.40: Entschädigungsrecht (Quelle: *Toda Mafalda* 1997: 348) – © Quino

Der Zeichner hat stets seine Beziehung zu den Medien betont, wie aus einem Interview hervorgeht, das Cristina Cabrejas am 30. November 2002 für *BBC-Mundo* führte: „Siempre me he manejado con la realidad y siempre he trabajado en base a las noticias y a los periódicos y tengo muy en cuenta lo que opina la gente"[118]. Sein Humor wurde von den Medienberichten inspiriert, um die soziopolitische Realität mit pfiffigen Ideen sarkastisch darzustellen. In Abb. 5.40 wird ironisch auf den Anspruch auf Entschädigung angespielt, der in der Welt schon immer sehr gut funktioniert hat, mit dem Kommentar: „el que sube la voz le bajan la caña"[119]. Hier wird einerseits auf die staatlich ausgeübte Zensur (*sube la voz…bajar la caña*) hingewiesen, andererseits ermöglicht die Mehrdeutigkeit des Verbs „compensar", den Ausdruck „ley de compensaciones" als ein starkes Signal bezüglich der Verordnungen, u.a. des Stock des Ordnungshüters, aufzufassen. Denn es existieren zwei Deutungen des Verbs „compensar": „remunerar" und „contrarrestar", wobei sich die erste auf die Kompensation eines Schadens (= Vergütung), die zweite hingegen auf die Neutralisierung einer Wirkung bezieht.

In Abb. 5.41 präsentiert Quino seine Argumentation, um das Weltgeschehen als ein soziopolitisches wahrzunehmen und diese Dimension weder zu ignorieren noch zu leugnen. In

[116] Siehe Link unter Sasturain 2015.
[117] „Quinos Humor ist scharf und irgendwie unversöhnlich. Sein Ding ist nicht die politische Konjunktur oder Sittenschilderung, sondern ein skeptischer Humor, der auf humanistischen und universellen Werten basiert. […] Als Metapher für die Welt entlarvt er die missbräuchliche Machtausübung in allen Bereichen des täglichen Lebens. Irgendwie bringt Quino [auch] ohne Freude zum Lachen".
[118] „Ich habe mich immer mit der Realität beschäftigt und habe immer auf der Grundlage der Nachrichten und Zeitungen gearbeitet, und ich berücksichtige, was die Leute denken". Siehe Link unter Cabrejas 2002.
[119] „über den, der die Stimme erhebt, senken sie den Stock".

Abb. 5.41a zeigt Quino eine Weltkugel mit brennenden Konflikten in Form einer Bombe. Zu sehen ist ein Hubschrauber eines Fernsehsenders (mit der Aufschrift „TV"), der mit einer Kamera Aufnahmen von dem macht, was die Person zu Hause auf dem Sofa im Fernsehen sieht. Die Situation scheint beruhigend weit weg zu sein. In einer skurrilen Szene warnt Quino den Leser davor, die Herausforderungen einer globalisierten Welt aus Blindheit oder Egoismus zu verharmlosen, da alle Menschen dieser Welt direkt oder indirekt davon betroffen sind. Historische Beispiele von militärischen Konflikten aus verschiedenen Epochen und Regionen belegen dies.

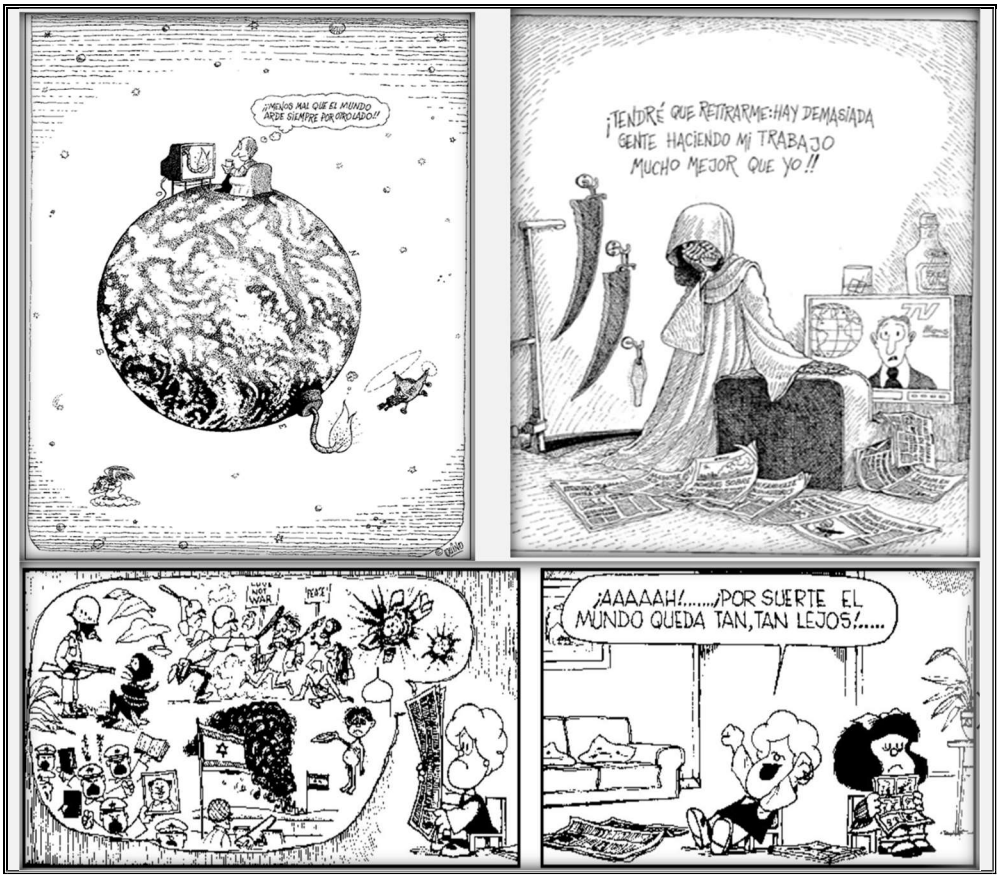


Abb. 5.41: Weltnachrichten (Quelle: a): *Clarín* 1999 und *Quino 50 Años* 2004; b): *Simplemente Quino* 2016: 5; c): *Toda Mafalda* 2005: 332)[120] – © Quino

Die Abb. 5.41b stellt eine sarkastische Ergänzung der vorhergehenden Zeichnung dar. Der Tod beklagt sich, dass er keine Arbeit mehr hat, weil andere sie effizienter erledigen. Im Vergleich zur vorhergehenden Zeichnung werden die Signale von Quino hier etwas präziser und bildhafter dargestellt. Die dargestellten Medien (Fernsehen, Zeitungen) verbreiten die kriegerischen Weltnachrichten, in denen über den Einsatz von Bomben und Maschinengewehren berichtet wird, die in der Tageszeitung abgebildet sind. Die Kämpfe und kriegerischen Auseinandersetzungen brechen das Monopol des symbolisch dargestellten Todes.

[120] Strip a): „Zum Glück brennt die Welt immer auf der anderen Seite"; b): „Ich muss mich zurückziehen: Es gibt zu viele Leute, die meinen Job besser machen als ich!!"; c:) „Aaaaah! Zum Glück ist die Welt so weit weg!".

Die Abb. 5.41c zeigt in Panel c1 eine konzentrierte Susanita, die die Zeitungsnachrichten liest. In der Gedankenblase sind verschiedene kriegerische Konflikte in der Welt, militärische und diktatorische Unterdrückung sowie Kinder in Not abgebildet. Sie kommentiert in Panel c2: „¡Aaaah! ¡Por suerte el mundo queda tan, tan lejos!“[121]. Mafaldas Gesichtsausdruck drückt eine eindeutige und wortlose Reaktion aus, denn jeder Kommentar erscheint Mafalda angesichts Susanitas egoistischer Natur überflüssig. Die Gleichgültigkeit gegenüber dem Elend der Welt wird hier parodiert. Quinos Botschaft hier ist: Es gibt akute Probleme und echte Not (Hunger, Armut, Krieg) auf der Welt, die viele aufgrund ihrer egoistischen und banalen Einstellung nicht wahrnehmen wollen.

Im Gegensatz dazu stellt Quino in Abb. 5.42 eine empfindsame Mafalda dar, die zu Gott betet: „Y que nunca, nunca, seamos el jamón del sandwich internacional“[122]. Es wird eine Sequenz aus dem „microclima hogareño“ (häuslichen Mikrokosmos) gezeichnet, in der sich die Familie zur Nachtruhe begibt. Die Szene zeigt Raquel (Mafaldas Mutter, links), die bereits im Bett liegt und ein Buch liest, während ihr Mann (in der Mitte) sich im Pyjama im Badezimmer die Zähne putzt. Mafalda (rechts) kniet in ihrem Zimmer an der Bettkante und bittet Gott, die Menschen zu beschützen, damit sie nicht zum Objekt internationaler Interessen werden. Ihre Sprache ist einfach und für jeden Leser ist die Botschaft verständlich. Denn „el jamón del sandwich internacional“ zu werden bedeutet, ein Objekt („el jamón“) im internationalen Manöver zu sein, das anderen durch ihre Macht Freude bereitet (fig. Sandwich essen). Erneut bringt Quino die Pointe als Metapher in Mafaldas Appell ein und unterstreicht sie durch eine Repetitio („nunca, nunca“). Der Einsatz der Totalen vermittelt einen Überblick über den Handlungsraum, zeigt alle Elemente der Szenerie und informiert über gleichzeitige Handlungen. Zudem ermöglicht sie dem Leser eine distanzierte Betrachtung der Situation. Solche Darstellungen zeigen, welchen Wert Quino der Beschäftigung mit internationaler Politik beimisst. Die Leser werden als Eltern positioniert, die Verantwortung für die Welt tragen.



Abb. 5.42: Familiäre Szene mit Mafaldas Appell (Quelle: *Toda Mafalda* 2005: 238) – © Quino

Ein weiterer Schwerpunkt von Quinos Arbeitsfeld lag auf dem sozialen Aspekt der damaligen Probleme der argentinischen Gesellschaft. Dazu arbeitete er an verschiedenen Gesundheitskampagnen mit. Dabei nutzte er die Beliebtheit seiner Figuren, die den Kampagnen den

[121] „Aaaaah! Zum Glück ist die Welt so, so weit weg!“.
[122] „Und mögen wir niemals der (fig.) Schinken des internationalen Sandwiches sein“.

gewünschten Erfolg brachten. Mafalda erschien als Krankenschwester (Abb. 5.43) auf dem Cover der Zeitschrift *El Mosquito* (Mayo 1967 - Año 1, Nro.1), das auf einer Idee von Dr. Jorge Colombo basiert (s. links unten dem Verweis mit Quinos Unterschrift: „dibujo de Quino sobre idea de J.C.“), als er eine erfolgreiche Kampagne zur Einrichtung einer Intensivstation für das Kinderkrankenhaus in Buenos Aires durchführte. Die interne Veröffentlichung erscheint als „Órgano Oficial de la Asociación de Médicos Residentes del Hospital de Niños“[123] (A.M.R.H.N.). In der grafischen Darstellung sticht Mafalda als Krankenschwester in einer Nahaufnahme gezeichnet hervor. Die Gedankenblasen zeigen ihre verschiedenen Ideen zur Optimierung der Arbeitsabläufe in diesem Krankenhaus. Oben links zum Beispiel muss ein schwerkrankes Kind in die Intensivstation „Centro Respiratorio“ gebracht werden, und sie zeigt den Weg dorthin; Mitte: Ein Schild weist auf die Hygienevorschriften für die Laborräume hin. Oben rechts: Hier zelebriert man mit verkleinerten Abteilungen die Transparenz der Regeln; Mitte: In Zusammenarbeit mit dem „Ministerio de salud pública“ wird eine „residencia completa“ eingerichtet, damit die Arbeitsplätze im Krankenhaus vollständig besetzt sind. Unten: Die Mücke mahnt, an die Arbeit zu gehen und nicht zu viel zu träumen, da noch zahlreiche Aufgaben zu erledigen sind.



Abb. 5.43: Hospital de Niños de Buenos Aires – Campaña (Quelle: *Toda Mafalda* 2005: 593)[124] – © Quino

[123] „Offizielles Organ des Verbandes der niedergelassenen Ärzte der Kinderklinik“.

[124] „Was ist los, Pargas? Die Regeln sind vorbei, jetzt gibt es nur noch eine Abteilung“; Dieser schwerkranke Junge auf der Intensivstation; Gesundheitsministerium – Haben Sie Ihre Zukunft gewählt?; Träumen Sie nicht zu viel, Sie haben noch 3 Blutanalysen, 2 Urinanalysen und sagen Sie dem Pupi, dass er 2 Seren zu applizieren hat“.

Nach dem Ende von *Mafalda* (1973) kehrte Quino zu den Figuren in Kampagnen zur Verteidigung der Kinderrechte zurück. Im Jahr 1976, dem Internationalen Jahr des Kindes, beauftragte UNICEF Quino mit der Gestaltung eines Plakats, das die zehn Grundsätze der Erklärung der Rechte des Kindes illustrierte. Der Autor trat seine Rechte an dieser Zeichnung an UNICEF ab. Vier dieser Zeichnungen sind in Abb. 5.44 abgebildet.



Principio:
4. Derecho a una alimentación, vivienda y atención médica adecuadas
6. Derecho a comprensión y amor por parte de las familiares y de la sociedad
8. Derecho a atención y ayuda preferentes en caso de peligro
10. Derecho a recibir una educación que fomente la solidaridad, la amistad y la justicia entre todo el mundo.



Abb. 5.44: Grundrechte der Kinder – UNICEF (Quelle: *Toda Mafalda* 2005: 596-598)[125] – © Quino

[125] „Prinzipien: 4. Recht auf angemessene Nahrung, Wohnung und medizinische Versorgung; 6. Recht auf Verständnis und Liebe seitens der Familienmitglieder und der Gesellschaft; 8. Recht auf bevorzugte Aufmerksamkeit und Hilfe bei Gefahr; 10. Recht auf Bildung, die Solidarität, Freundschaft und Gerechtigkeit unter allen fördert".
Strip a): „Wir kommen bitte für den Impfstoff gegen Despotismus"; Strip b): „Sage ich... und warum uns so lieben lassen, wenn sie uns nicht… bezahlen?"; Strip c): „Also, im Falle einer weltweiten Hungersnot würde uns alle, alle, alle Erdbeereiscreme zuerst gegeben werden?"; d): „Und diese Rechte... werden sie respektieren, nicht wahr? Nicht dass dasselbe passiert, wie bei den zehn Geboten!".

Die Kampagnen wurden in Zusammenarbeit mit dem Gesundheitsministerium des Landes und UNICEF durchgeführt. Hier lässt Quino die Kinder für die Kinder sprechen und die Zirkulation der sozialen Energie wird deutlich, die sich in den Emotionen visualisieren lässt, die die Figuren den Lesern vermitteln, wie Neugier, Freude, Lachen, Vertrauen, etc. Die Wechselwirkung von Bild/Text, Kampagne/Werbung und Illustrator/Behörde erzeugt eine positive Wirkung auf das soziale Leben. Diese Beobachtung kann als Hinweis auf ein kollektives Bewusstsein interpretiert werden, das Quinos Werk als Echo seiner Interaktionen mit dem Leser erzeugt.

Im Rahmen seines sozialen Engagements beteiligte er sich auch an Kampagnen des Kulturministeriums der Nation. Abb. 5.45 zeigt eine Theaterszene, möglicherweise in einem kaiserlichen Kontext, wobei die Figur rechts den Archetypus des reichen Bürgers mit Geld symbolisiert. Ihr üppiger Körper, ihre makellose Kleidung und der Geldbeutel, den sie fest in der Hand hält, kennzeichnen ihre soziale Stellung. Zu ihrer Linken erscheint ein scheinbar mittelloser Mann mit zerrissener Kleidung, extrem dünnem Körper, langem, ungepflegtem Bart sowie nackten, bandagierten Füßen. Die Stellung seines Beines und der Stock, den er zum Stehen benutzt, lassen vermuten, dass er auch gesundheitliche Probleme hat. Mit einer flehenden Geste nähert er sich der üppigen Gestalt und bittet um Almosen. Angesichts dieser peinlichen Situation verbirgt sein Gegenüber seine lächelnde Maske hinter sich und ersetzt sie durch eine traurige, um dem Bettler gegenüber konsequent zu sein. Die Ironie, die Quino mit dieser eindringlichen visuellen Botschaft zum Ausdruck bringt, ist der bestehende Antagonismus in der Gesellschaft und die Grausamkeit bestimmter Entscheidungsträger, die einfach „die Maske wechseln", um kohärent zu erscheinen, ohne etwas zur Lösung des Problems beizutragen. Dies erinnert an Discepolíns Vers aus dem Tango „Yira...Yira": „la indiferencia del mundo sentirás", denn das Wechseln der Maske symbolisiert die Gleichgültigkeit gegenüber der dargestellten Situation.



Abb. 5.45: Kampagne für das Kulturministerium der Nation
(Quelle: *Quino 50 años* 2004: 108) – © Quino

Um das Thema der kulturellen Praktiken zu vervollständigen sowie die Bedeutung in den populären Ausdrucksformen zu bekräftigen, soll an dieser Stelle auch an den Text des Liedes „Mis harapos“ (Jorge Luque Lobos / Mariano García) des verfolgten Payadors Luis Acosta García hingewiesen werden, das 1949 von Antonio Tormo (1913-2003)[126] mit Gitarrenbegleitung interpretiert und beim *Festival Nacional de Cosquín*[127] 2012 von der Gruppe *Los Visconti* vorgetragen wurde. Diese Anspielung erachte ich als treffend, da sie in ihrem gekonnten Schluss den Satz: „déjame con mis harapos, son más nobles que tu frac“[128] rezitiert. Dieser Satz könnte Quinos Zeichnungen angemessen ergänzen, da er auf ironische Weise das Gefühl ausdrückt, das der Leser beim Nachdenken über die in der Zeichnung dargestellte Handlung empfindet. Denn in diesem Lied („Mis harapos“) äußert sich der Dichter sarkastisch über Menschen, die ihren Reichtum zur Schau stellen (symbolisiert durch den Frack), ohne diejenigen zu schätzen, die in absoluter Armut leben (meine Lumpen). Er enthüllt damit die Masken derjenigen, die sich auf diese Weise präsentieren. Auch Discepolíns Verse in „Cambalache“ klingen ähnlich: „Qué falta de respeto, qué atropello a la razón“ („Was für ein Mangel an Respekt, was für ein Angriff auf die Vernunft“). Alle genannten Autoren tragen mit ihren Werken zur argentinischen Kulturproduktion bei, indem sie Themen der sozialen Gerechtigkeit behandeln und gleichzeitig als Forum für die praktische Aushandlung von sozialen und politischen Anliegen sowie als Reflexionsort der Gesellschaft dienen.

Darüber hinaus demonstrieren Quinos Zeichnungen sein aktives Engagement gegen soziale Diskriminierung wie beispielsweise die zwei ausgewählten Abbildungen in 5.46, die sich auf dieses Thema beziehen. In Abb. 5.46a appelliert Quino durch die fordernde Haltung von Mafalda an das individuelle Gewissen, die Existenz anderer Menschen mit ihrer jeweiligen Individualität (Herkunft, Sprache, Weltanschauung usw.) zu respektieren. Denn wir alle, wie Mafalda sagt, wären nichts auf dieser Welt ohne die tatsächliche Präsenz der Anderen.

Abb. 5.46b zeigt Mafalda und Susanita im Gespräch, in dem Mafalda fröhlich ihr neues Spielzeug – eine niedliche schwarze Puppe[129] präsentiert (Panel 1). Susanita ist jedoch skeptisch (Panel 2 und 3), was rassistische Züge zu tragen scheint, auch wenn sie dies bestreitet („por supuesto que no. Si todos somos iguales“). In Panel 4 (der Pointe) verrät ihre Antwort („A lavarme el dedo“) auf Mafaldas Frage („¿a dónde te vas?“), was sie wirklich darüber

[126] Tormo schloss sich in den 1930er Jahren *La Tropilla de Huachi Pampa* an, wo er ein Duett mit Diego Canales sang und große Erfolge feierte. 1949 erreichte er mit seinen Singles „Mis harapos“ und „Mama vieja“ die Verkaufsspitze. Im Jahr 1955, als er der beliebteste Sänger des Landes war, wurde er von der Militärdiktatur verboten.

[127] Das *Cosquín National Folklore Festival* ist das wichtigste Volksmusikfestival in Argentinien. Es findet jedes Jahr in der Stadt Cosquín in Cordoba statt. Für weitere Information siehe https://www.cultura.gob.ar/festival-nacional-del-folklore-en-cosquin-cordoba_3345/ (02.07.2024).

[128] „Lass mich mit meinen Lumpen, die edler sind als dein Frack“.

[129] Schwarze Puppen sind Teil der Spielzeuggeschichte und wurden in verschiedenen Kulturen hergestellt. Sie repräsentieren oft die Vielfalt der Menschheit und können als Zeichen des sozialen Fortschritts betrachtet werden. Diese Zeichnung Quinos evoziert eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Ikonografie dieser schwarzen Puppe. Es handelt sich um Themen wie rassistische Karikaturen aus dem 19. Jahrhundert, Blackface Minstrelsy sowie la primera historieta argentina *Las aventuras del Negro Raúl* von Arturo Lanteri, publicadas en la revista *El Hogar* del 27 de febrero al 17 de noviembre de 1916 „como una perspectiva sobre los comienzos del cómic argentino en el siglo XX“ (als eine Perspektive aus dem Beginn des Comics in Argentinien Anfang des 20. Jahrhunderts). Für weiterführende Informationen siehe Stein 2008a: Kap 4.1: „The Intermedial Cultural Poetics of Blackface Minstrelsy“; Alberto Paulina 2016 sowie Gutiérrez José M 2021, Natalia Blanc 2022. Siehe dazu Seite 108-111 Hinweis auf dem Tango von Ángel Bassi (1912): „El Negro Raúl“.

denkt. Diese ikonografische Darstellung von Quino zeigt, dass die Thematisierung von rassistischen Stereotypen auch in Kinderspielen vorkommt. Dieser Streifen erschien in *El Mundo* am 22.08.1965 auf S. 8. Hier spielt Quino mit zwei verschiedenen Figuren, um seine Botschaft zu vermitteln. Auf der einen Seite eine Mafalda, die als Stimme des progressiven Bürgertums mit sozialem Engagement gilt; auf der anderen Seite eine Susanita, die den Archetyp einer Mittelschicht darstellt, die auf ihr Aussehen und ihren sozialen Status achtet (vgl. Cosse 2014: 79), aber an Vorurteilen festhält. Dieser Humor entstand oft aus dem Gegensatz der beiden sozialen Positionen, entlarvte aber gleichzeitig die Selbstgerechtigkeit des bürgerlichen Egalitarismus. Denn wie Cosse dazu treffend schreibt:

> […] producía una reflexión sobre las limitaciones del progresismo y la hipocresía de una sociedad, y una clase media, que se decía igualitaria, pero aceptaba las diferencias sociales. De este modo, la imagen de una sociedad integrada e igualitaria era corroída a dos puntas: por la ingenuidad de Mafalda y el cinismo de Susanita.[130] (Cosse 2014: 79)



Abb. 5.46: Soziale Diskriminierung (Quelle: (a, b)[131] *Toda Mafalda* 2005: 434, 77) – © Quino

Eine ergänzende Lektüre dieses Streifens macht zwei Aspekte deutlich, die es zu berücksichtigen gilt. Zum einen der Ausdruck „el negrito", der laut Cosse die soziale und symbolische Marginalisierung der ‚afroamerikanischen' Bevölkerung in einer argentinischen Gesellschaft kennzeichnet, die stolz auf ihre weiße und europäische Herkunft ist (vgl. ebd.). Zum anderen eine Lesart, die sich auf den Ausdruck *cabecitas negras* bezieht, eine ursprünglich abwertende Bezeichnung für Menschen aus der Provinz, die sich auf ihre dunklen Haare und gebräunte Haut bezog. Später wurde der Begriff im übertragenen Sinne für Menschen mit geringer

[130] „es führte zu einer Reflexion über die Grenzen des Fortschritts und die Heuchelei einer Gesellschaft und einer Mittelschicht, die sich als egalitär ausgaben, aber soziale Unterschiede akzeptierten. Auf diese Weise wurde das Bild einer integrierten und egalitären Gesellschaft an zwei Fronten zerstört: durch Mafaldas Einfallsreichtum und Susanitas Zynismus".

[131] Abb. a): „Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, dass niemand etwas wäre, wenn nicht alle etwas wären?"; Strip b): „Magst du sie, Susanita? Meine Mama hat sie mir geschenkt! Ah! Ein schwarzer Junge? Ja, warum? Du wirst mir doch nicht sagen, dass du rassistisch voreingenommen bist! Ich? Natürlich nicht!; Wenn wir alle gleich sind, wie kann ich dann rassistische Vorurteile haben? Wo gehst du hin?; Meine Finger waschen".

Bildung und schlechtem Benehmen verwendet. Der Begriff entstand in den 1940er Jahren in Buenos Aires, als eine große Binnenmigration – das Ergebnis eines umfassenden Industrialisierungsprozesses – vor allem aus den ländlichen Gebieten der nördlichen Provinzen in die Stadt Buenos Aires und andere große städtische Zentren einsetzte, um in den neuen Fabriken zu arbeiten. Sie repräsentierten die Volksschichten, die ab 1945 durch die Peronistische Partei auf der politischen Bühne vertreten wurden (vgl. ebd.: 80). Daher ist Susanita nach Cosse: „una ‚señora gorda'[132], [que] no podía ocultar el asco y el miedo que le producían haber traspasado las barreras de clase y haber tocado al ‚otro', un negro"[133] (ebd.). Diese Argumente bestätigen Divinskys Meinung über Quinos Verhalten, der „anotaba las expresiones que escuchaba de lenguaje popular o del habla común y las utilizaba especialmente en las tiras de *Mafalda*" (siehe 5.2. – mein Interview vom 24. März 2021). In der zuletzt erläuterten Lesart dieser Streifen können beide Aspekte als unterschwelliger Rassismus verstanden werden, gegen den sich Quinos soziale Botschaft energisch wendet.

5.5 Schlussfolgerungen

Die grafische Form diente Quino dazu, die Leserschaft auf die globalen Probleme der sozialen Ungleichheit (arm/reich, privilegiert/unprivilegiert etc.) und des (versteckten oder offenen) Rassismus aufmerksam zu machen und sie dazu zu animieren, sich ihre eigne gesellschaftliche Position zu vergegenwärtigen. Dieses sozialpolitische Engagement für eine bessere Gesellschaft stellte eines seiner Hauptanliegen als Zeichner dar. Angesichts der Tatsache, dass Quinos Humor oft mit den Beziehungen spielte, die das Rückgrat der Mittelschicht bildeten, kann ich Cosse in Bezug auf die gesellschaftspolitische Bedeutung von *Mafalda* für die damalige Gesellschaft im Wesentlichen zustimmen: „constituyó un prisma complejo capaz de dar cuenta de las contradicciones de la clase media en Argentina no solo frente a la modernización social, sino también frente a la debilidad de la democracia y el ascenso del autoritarismo"[134] (Cosse 2014: 81). In anderen Worten lässt sich sagen, dass Quino mit *Mafaldas* scharfem Humor die Realität der argentinischen Gesellschaft in Bezug auf den epochalen Veränderungsprozess der 1960er und frühen 1970er Jahre stilisiert und sich damit breite Anerkennung für seinen idiosynkratischen Blick auf soziale Konflikte verschafft. Im Kontext der zunehmenden Verwendung von Bildern in den heutigen medialen, insbesondere

[132] Referenz auf Landrús Comic-Figur. Gandolfo (2014: 66) erläutert dazu: „Die ‚señora gorda' ist eine sehr repräsentative satirisch-soziale Figur der Zeit. Sie scheint die Vorgängerin der ‚Doña Rosa' zu sein, die Bernardo Neustadt während der Militärdiktatur 1976 schaffen sollte. Altmodisch, konservativ, ignorant und politisch desinteressiert, Mittel- oder Oberschicht, ihr größter Wunsch ist es, in einem Staat zu leben, in dem alles freundlich und wohlerzogen ist, egal welche Schrecken dort passieren. Diese von Landrú populär gemachte Figur fand ihren Keim in einer Reihe von Witzen über Frauen, die er in *Vea y Lea* machte und die den Titel ‚Oh, la femme!' hatten" (Übers. LD). Als Beispiel für die Verwendung siehe dazu *Redacción Clarin* von 19.11.2006, Link u. O.V. 2006.

[133] „Als ‚dicke Dame' konnte sie ihren Ekel und ihre Angst nicht verbergen, Klassengrenzen überschritten und den ‚Anderen', einen Schwarzen, berührt zu haben". Cosse referiert hier auf die Ängste der Protagonisten in „Casa tomada" (Julio Cortázar, 1951) und „Cabecita negra" (Germán Rozenmacher, 1962).

[134] „Sie bildete ein komplexes Prisma, das die Widersprüche der argentinischen Mittelschicht nicht nur angesichts der sozialen Modernisierung, sondern auch angesichts der Schwäche der Demokratie und des Aufstiegs des Autoritarismus erklären konnte".

digitalen Kommunikationsformen, wurde die intermediale Kulturpoetik des *quinianischen* Universums unter Berücksichtigung kultureller Praktiken auf der Grundlage von Greenblatts Konzept analysiert. Zudem wurde erörtert, welche Charakteristika diese kulturellen Ausdrucksformen aufweisen, um spezifische sprachliche, auditive und visuelle Eindrücke zu erzeugen, die gemäß Greenblatt (1990:12) „physische und mentale Empfindungen" beim Empfänger auslösen können.

Die Würdigung von Quinos Gesamtwerk als wertvoller Teil der argentinischen Kultur und als Beitrag des Künstlers zur Kulturgeschichte des Landes beruht auf folgenden Erwägungen: Sein kreatives Schaffen und seine kritische Stimme bereichern das soziale und kulturelle Erbe Argentiniens und inspirieren Generationen von Lesern, einen scharfen Blick auf gesellschaftspolitische Ereignisse zu entwickeln. Darüber hinaus ist seine internationale Anerkennung wichtig und sein Engagement für UNICEF beispielhaft. Sein Vermächtnis, „jemand [zu sein], der die Menschen dazu brachte, über Dinge nachzudenken, die passieren", und seine eigenartigen *vueltas de tuerca* dienen uns gewissermaßen als Leitfaden, um unserem Handeln einen tieferen Sinn zu geben und den Dilemmata, die in der Welt entstehen, mit kritischem Potential sachlich zu begegnen. Das ist die Herausforderung, vor der wir heute stehen.

6 Transmedialität: Vergleich der Kulturpoetiken Discepolíns und Quinos im Zeitraum 1930-1975

Die Untersuchung der Tangos Discepolíns (Kap. 4) und der Zeichnungen Quinos (Kap. 5) sowie ihrer autobiografischen Aussagen als intermediale Kulturpoetiken im Sinne Greenblatts (1990: 11) ermöglichte eine Annäherung an die medialen Besonderheiten der jeweiligen ästhetischen Universen[1] *discepoliano* und *quiniano* und führte zu einem breiten kulturwissenschaftlichen Verständnis ihrer Œuvres, die zwischen 1930 und 1975 während politischer Umbruchs- und Veränderungsprozesse in Argentinien entstanden sind. Kapitel 6 greift diese Erkenntnisse auf und unternimmt eine transmediale Interpretation ihrer diversen kulturellen Praktiken[2] mit dem Ziel, „die Beziehungen zwischen ihnen zu erforschen" (ebd.), um die Auswirkungen historisch verursachter soziokultureller Veränderungsprozesse im Land aufzuzeigen. Denn diese Prozesse stellen ein Schlüsselmerkmal menschlicher Gesellschaften sowie ihrer Fortentwicklung über die Zeit dar. Ausgehend von einem kommunikativen Impuls wird in der vorliegenden Analyse eine soziopolitische und soziokulturelle Lesart der kulturellen Praxis der Autoren vorgeschlagen, um die individuellen Sichtweisen Discepolíns und Quinos in einem ungewöhnlichen, aber aufschlussreichen Vergleich gegenüberzustellen.

Das Vorhaben gründet sich auf das Konzept des „komparatistischen Vergleichs", das Jürgen Joachimsthaler in seinem Aufsatz „Was produziert vergleichende Literatur? Der Vergleich als kulturelle Praxis" (2019: 56f.) erläutert[3]. Sein Ansatz eröffnet die Möglichkeit, Tango- und Comic-Erzeugnisse – aus „voneinander unterschiedlichen kulturellen Gefügen" (ebd.) – auf der Suche nach Parallelen oder Unterschieden miteinander zu vergleichen. Anhand von Beispielen aus dem Schaffen beider Autoren wird dann eine kulturpoetische Verbindung zwischen der *década infame* und der *década rebelde* hergestellt, die die gesellschaftlichen Implikationen kultureller Wandlungsprozesse der Zeit in einer transmedialen Perspektive kritisch auslotet. Darüber hinaus spannt sich, um mit Geertz (2015: 9) zu sprechen, ein Netz von Bedeutungszusammenhängen, das eng mit dem Bilder- und Erzählrepertoire der argentinischen Kultur während dieser Zeit verwoben ist.

Der Vergleich wird in diesem Kapitel unter Berücksichtigung eines breiten historisch-kulturellen Hintergrunds eingeleitet[4]. Der Fokus liegt zunächst auf der Erkennung möglicher „unspezifischer Medienphänomene", wie sie von Rajewsky (2012: 206)[5] definiert werden.

---

[1] Als volkstümliche Redewendung wird *universo discepoliano* (s. 4.3) und *universo quiniano* (s. 5.3) verwendet.

[2] Wie bereits definiert, zählen dazu Schreib-, Hör- und visuelle Praktiken: Werke (Bild/Text, Musik), Verhandlungen (Interviews, Debatten, Vorträge, autobiografische Erzählungen), Ausführungen (im Radio, in Fernsehsendungen, Konzerten, Filmen, Theater), Interaktionen über soziale Netzwerke, Videoplattformen, Schallplatten usw.

[3] Wie in der Einleitung kurz dargelegt, können dadurch unterschiedliche kulturelle Strukturen analysiert werden, sofern deren Autoren und Werke als paradigmatisch für das Genre gelten.

[4] Darüber hinaus steht die Auflistung Corbineau-Hoffmann 2013: 111 als Handwerkzeug zu den vergleichenden text- sowie werksimmanenten Interpretationen zur Verfügung.

[5] Rajewsky grenzt die Inter- von der Transmedialität ab. Letztere bezeichnet sie als „[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist". In meiner Untersuchung kommt diese Variante zum Zuge. Das bedeutet, mein Untersuchungsinteresse richtet sich auf „medienübergreifende, d.h. medienunspezifische Phänomene, also auf Phänomene, die *jenseits*

Ihre Identifikation erfolgt in den Werken der Autoren. In einem weiteren Schritt werden gemäß Geertz (2015: 29f.)[6] Hypothesen über die Bedeutung einer kulturellen Analyse der gefundenen unspezifischen Phänomene abgeleitet und bewertet. Gegenstand der Analyse sind die ästhetischen distinktiven Merkmale der Werke sowie ihre Beziehung zur Gesellschaft und Kultur, in der sie kontextualisiert sind. Diese manifestieren sich in der Individualität und Ästhetik eines jeden Autors. Das beschriebene Verfahren dient der Erkennung individueller schlüssiger Hinweise innerhalb der Kulturpoetik jedes Autors, um auf dieser Grundlage Vergleichsparameter zu definieren. Diese Ansätze erfordern eine Untersuchung des gesellschaftspolitischen Diskurses, der eine Vielzahl von Aspekten umfassen kann. Dazu zählen beispielsweise die Entwicklung von Traditionen, Sprache, Kunst, Musik, sozialen Normen und Wertvorstellungen. Diese Aspekte wurden stark von der Verbreitung von Informationen, dem kulturellen Einfluss und die Dynamik von Trends beeinflusst, und sie sind oft mit Symbolik und Bedeutung verbunden. In diesem Kontext fungieren die Medien und Diskurse als Instrumente, um die Impulse zu untersuchen, die den Werken von Discepolín und Quino zugrunde liegen. Zudem ermöglichen sie eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Kommunikation sowie den Zirkulationsdynamiken der Rezeptionsprozesse. Insofern erweist sich hier – für den Zweck eines komparatistischen Vergleichs gemäß Joachimsthaler (2019: 56f.) – unter den fokussierten Phänomenen der Grenzüberschreitung das Konzept der Transmedialität[7] als besonders fruchtbar, da es „medienunspezifische Wanderphänomene“[8] betrachtet und diese anhand verschiedener Kriterien bewertet.[9] Eines dieser Kriterien beschreibt Rippl (2015: 15) in ihrem *Handbook of Intermediality* zur Charakterisierung von Transmedialität als eine Kategorie „that refers to phenomena that crop up across a variety of media, for instance fictionality, rhythmicity, seriality, motifs, thematic variations and narrativity“.[10] Für den vorliegenden Vergleich werden die inhaltlichen Elemente der Literatur (Thema, Stoff und Motive) sowie die thematischen Variationen und die Narrativität von Discepolíns und Quinos Kulturpoetiken analysiert. Die zentralen Fragestellungen dieses Kapitels lauten:

---

des einzelnen Mediums existieren“ (Wieczorek 2012: 37), und nicht auf „Phänomene des *Übergangs* zwischen verschiedenen Medien“ (ebd.: 38, Hervorhebungen i. O.).

[6] Geertz skizziert die Schritte, die unternommen werden sollen, um den Nutzen einer Kulturanalyse zu erzielen: „Die Untersuchung von Kultur besteht darin […], Vermutungen über Bedeutungen anzustellen, diese […] zu bewerten und aus den besseren Vermutungen erklärende Schlüsse zu ziehen“.

[7] Hier wird das bereits erwähnte Konzept Rajewskys (2012: 206) verwendet. Dies entspricht der Beschreibung von „medienunspezifische[n] Wanderphänomene[n]“ von James zu Hüningen in dem *Lexikon der Filmgeschichte* (Stichwort: Transmedialität), das in Kooperation der Universitäten Kiel, Münster, Hagen, Luxemburg und Zürich herausgegeben wird. Siehe Link u. Hüningen (o. J.).

[8] James zu Hüningen führt in dem o.g. *Lexikon der Filmgeschichte* (2023) Beispiele für Wanderphänomene in der Literaturwissenschaft an, die für diese Arbeit von Relevanz sind. Dazu zählen „das Auftreten des gleichen Stoffs in unterschiedlichen Medien, […] die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik oder eines bestimmten Diskurstyps in unterschiedlichen Medien“. In der Medienwissenschaft können Wanderphänomene verschiedene Aspekte umfassen, wie z. B. die Verbreitung von Informationen, den kulturellen Einfluss und die Dynamik von Trends.

[9] Meine transmediale Analyse stützt sich auf Recherchen zur Transmedialität von Rajewsky 2012: 206, Rippl 2015: 11-12, Wieczorek 2012: 37f. und Wolf 2005: 253-255.

[10] Hier liegt die Wolf'sche Klassifikation intermedialer Phänomene zugrunde, die u.a besagt: „‚transmediality' […] describes […] transmedial phenomena that are non-specific to individual media (motifs, thematic variation, narrativity) and which appear across a variety of different media“ (Wolf 2005: 253-255).

- Inwieweit lässt sich ein „komparatistischer Vergleich“ – gemäß Joachimsthaler (2019: 56f.) – bei der Überschreitung von Mediengrenzen im Fall von Tango-Lyrik und Comic durchführen?

- Gibt es zwischen den Werken Discepolíns und Quinos mediale Beziehungen oder Anknüpfungspunkte für „medienunspezifische Wanderphänomene“? Wenn ja, wie können ihre sozialen Implikationen analytisch verortet werden?

- Worin besteht die kulturelle Relevanz dieses Konfrontierens der „voneinander unterschiedene[n] kulturelle[n] Gefüge“?

Dementsprechend ist Kapitel 6 wie folgt strukturiert: In Abschnitt **6.1** wird die Vorgehensweise meiner komparatistischen Vergleichsanalyse vorgestellt. Dabei werden die Kriterien für den Vergleich der Kulturpoetiken der beiden Autoren dargelegt und begründet, um dem kulturorientierten Ansatz eine fundierte theoretische und methodische Basis zu verleihen und der Annahme Rechnung zu tragen, dass die Kulturpoetiken des Tangos und des Comics vergleichbar sind. Abschnitt **6.2** thematisiert die diskursiven Stränge der Autoren, die sich aus ihrer Interaktion mit dem Leser/Zuhörer ergeben. Dabei wird innerhalb dieses kulturellen Gewebes eine transmediale Verknüpfung eingeführt. Die Perspektive dieser Gegenüberstellung von Tango und Comic orientiert sich an den in Abschnitt 6.1 festgelegten analytischen Parametern. Abschnitt **6.2.1** beschäftigt sich mit den diskursiven Indikatoren der soziokulturellen Leitthemen und ihrer Kodifizierung in den Tangos Discepolíns und den Zeichnungen Quinos, die eindeutigen Hinweise auf die soziopolitischen Ereignisse der Zeit liefern. Abschnitt **6.2.2** treibt eine soziopolitische Lesart der kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos voran, die sich auf die explizite Haltung der Autoren in Bezug auf gesellschaftliche Veränderungen konzentriert. Abschnitt **6.2.3** diskutiert eine diskursiv-mediale Lesart des kommunikativen Impulses in den kulturellen Praktiken der beiden Autoren durch die drei verschiedenen „Wirkungsweisen der Rede“[11]. Dabei wird nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in diesem interaktiven Prozess gefragt. Abschnitt **6.2.4** gibt einen Überblick über die Veränderungen der sozialen Charakteristika und der in Abschnitt 6.1 näher ausgeführten soziokulturellen Codes – des Verhaltens, der Wertesysteme und der Normen – in den untersuchten Jahrzehnten (*década infame* und *década rebelde*) und deren Auswirkungen auf die kulturellen Poetiken der Autoren.

6.1 Vorgehensweise und Kriterien für den komparatistischen Vergleich

Im Sinne Joachimsthalers (2019) nähere ich mich dem Gegenstand über einen „komparatistischen Vergleich“. Meiner Entscheidung liegt die Annahme des Autors zugrunde, dass ein „komparatistischer Vergleich“ – im Unterschied zu einem „komparativen Vergleich“[12] – auf folgenden Kriterien beruht, die für einen solchen Vergleich als notwendig erachtet werden:

[11] Das Konzept wurde von Gert Ueding 1995: 75 übernommen. Siehe auch Uwe Spörl 2006: 70.

[12] Joachimsthaler (2019: 56) beschreibt die Unterschiede zwischen beiden Methoden und gelangt zu der für diese Arbeit konstitutiven Erkenntnis, dass „der komparative Vergleich wertet, weil er einen Sieger küren muss, der komparatistische kann die verglichenen Phänomene werten und hierarchisieren, muss aber nicht“.

> Für den komparatistischen Vergleich […] ist [es] notwendig die Zugehörigkeit der Vergleichsglieder zu unterschiedlichen, durch ihre jeweilige Besonderheit sich auszeichnenden kulturellen Gefügen, als deren Vertreter die jeweiligen Autoren und Texte in vergleichenden Bezug zueinander gesetzt werden [, zu berücksichtigen]. […] Der komparatistische Vergleich dient dazu, Aussagen zu treffen über voneinander unterschiedene kulturelle Gefüge, denen die betrachteten Autoren und Texte als für sie paradigmatisch zugeordnet werden […]. (Joachimsthaler 2019: 56f.)

In Bezug auf das Hauptziel meiner Arbeit sind die Voraussetzungen für einen komparatistischen Vergleich gegeben, da die kulturellen Erzeugnisse aus unterschiedlichen Gattungen stammen und ihre Autoren und Werke als „paradigmatisch" gelten. In diesem Sinne fußen mein Vergleich und meine analytische Verbindung der Kulturpoetiken beider Autoren im angegebenen Zeitraum (1930–1975) auf vier ausgewählten Vergleichsparametern, die im Folgenden aufgeführt und begründet werden. Es sei darauf hingewiesen, dass die in den Parametern diskutierten Perspektiven zwar ineinandergreifen, um eine präzise Beschreibung des kulturellen Gefüges zu bilden, dass jedoch jeder einzelne Aspekt der spezifischen Kulturpoetik der Autoren die Suche nach integrativen Elementen betont. Die Dokumentation der unterschiedlichen Facetten repräsentativer und epochaler Momente, die in den Unterkapiteln analysierte kulturelle sowie soziopolitische Wandlungsprozesse der Gesellschaft beleuchten, basiert zudem auf verschiedenen historischen Quellen aus Archiven sowie auf Daten der lokalen Presse (darunter Artikel, Karikaturen und Notizen), um die medialen Bezugspunkte der Werke zu untermauern.

Die wichtigsten Kriterien für die Auswahl der Vergleichsparameter, der historischen Quellenbeispiele sowie des kulturellen Schaffens der Autoren orientieren sich an folgender Forschungsmethodik: Es soll das kulturelle Potenzial der transmedialen Analyse erkannt, spezifiziert, verdeutlicht und interpretiert werden, das sich aus der Verbindung medialer Interaktionen zwischen dem soziopolitischen Kontext und den kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos ergibt. Die Auswahl der Zugänge basiert auf dem Kriterium der Repräsentativität sowie der kulturellen Bedeutung der Themen für die argentinische Gesellschaft zu jener Zeit. Dies erfolgt unter Berücksichtigung der Begrenztheit dieser Untersuchung und ihrer jeweiligen zentralen Anliegen. Daher können nicht alle von den Autoren diskutierten Themen abgedeckt werden.

1. Diskursive Indikatoren für leitende soziokulturelle Themen

Die Grundidee, eine „kontextsensitive, d.h. kulturelle intermediale Forschung"[13] in den Vordergrund zu rücken, wird durch diese Parameter vorangetrieben. Mittels dieser Perspektive werden die „diskursiven Fäden"[14] aus dem kulturellen Material (Ideen, Bilder, Texte, Interviews etc.) der Autoren in Beziehung zueinander gesetzt und verwoben. Der Vorteil dieser Art der Interpretation auf der Suche nach diskursiven Indikatoren liegt in der Möglichkeit, die integrativen Wirkungsfunktionen des Autorendiskurses zu enthüllen. Stein (2008a: 186) diskutiert diese Option des kulturorientierten Vorgehens im Rahmen seiner „theory of

[13] Gefolgt wird Steins (2008a) Vorschlag aus seinem Aufsatz „How to Make Intermedia Studies more Cultural".
[14] Das Konzept Baßlers (2001: 14) liegt hier zugrunde.

cultural intermediality" folgendermaßen: „[a] culture-oriented interpretation can turn to a media-sensitive form of discourse analysis in order to thickly describe the integrative function of discourses". Steins Aussage bezieht sich auf zwei Ansätze, die bereits in der Einleitung dieses Buchs erwähnt wurden: die „thick description" Geertzens (1995: 21) und die Diskursanalyse nach Baßler (2001: 14). Die integrative Implikation der soziokulturellen Diskurse von Discepolín und Quino, die dem Vergleich zugrunde liegt, wird durch drei Aspekte erreicht: einen kulturhistorisch geprägten intermedialen Blick auf die Kulturpoetik, eine „dichte Beschreibung" der kulturellen Veränderungsprozesse im angegebenen Zeitraum sowie die Verbindung von Diskurssträngen aus einem breiten Spektrum kultureller Materialien verschiedener Medien. In diesem Zusammenhang werden beispielsweise die charakteristische Disposition der Autoren, ihre persönlichen Affinitäten und ihre Offenheit für gemeinsame Fragestellungen untersucht und verglichen.[15] Diese Erkenntnisse ergänzen kontextuelle Argumentationen, die neben sprachlichen Dimensionen soziokultureller Leitthemen auch nicht-literarische Ebenen wie „kulturelle Funktionen und soziologische oder psychologische Faktoren" (Ritze / Schulze 2006: 4) berücksichtigen.

2. Zeitdokumente – Veränderungsprozesse – persönliche Stellungnahmen

Anhand dieser Parameter werden die persönlichen Positionen der beiden Autoren zur gesellschaftspolitischen Entwicklung im Land während des Untersuchungszeitraums offengelegt. Bei der Vergleichsanalyse wird eine gesellschaftspolitische Interpretation der Kulturpoetik präferiert. Um der Historizität gerecht zu werden, werden entsprechende Archivdokumente präsentiert, die die Haltung der Autoren aus den autobiografischen Erzählungen und dem gesellschaftspolitischen Kontext beleuchten. Diese Sichtweise orientiert sich am Vergleichstypus von Schmeling (1981: 14), der auf Kontextanalogien basiert und das *tertium comparationis* auf dem „den verschiedenen Vergleichsgliedern gemeinsamen außerliterarischen Hintergrund" liefert. Schmeling betont, dass dabei „naturgemäß politische, soziologische, kulturhistorische oder auch allgemein-weltanschauliche Interessen [überwiegen]" (ebd.). Diese Interessen werden als übergeordnet betrachtet. In diesem Zusammenhang werden Beispiele präsentiert und diskutiert, um insbesondere die soziopolitischen und historischen Perspektiven des untersuchten Zeitraums in Betracht zu ziehen. Darüber hinaus werden die kulturellen Argumente und Standpunkte beider Autoren analysiert und verglichen.

3. Sedimente einer kulturellen Dynamik in der Kommunikation – Prozess, Rolle / Funktion

Der vorliegende Parameter zielt darauf ab, die Vermittlungsinstanz der Kulturpoetiken Discepolins und Quinos zu analysieren. In diesem Rahmen wird die rhetorische Wirkungstrias (*delectare-movere-docere*)[16] betrachtet, die als wesentlich für die Spannkraft einer kommunikativen Dimension erachtet wird. Diese Kraft fußt auf der Zirkulation einer sozialen Energie,

[15] Hier liegen die „Typen literarischer Zusammenhänge: psychologisch-typologisch" von Dionýz Ďurišin (1968 zit. n. Corbineau-Hoffmann 2013: 93) zugrunde. Ďurišin setzt voraus, dass „kein direkter oder indirekter Kontakt zwischen Autoren nachweisbar" ist (siehe Tabelle Corbineau-Hoffmann 2013: 96). Diese Prämisse ist bei Discepolín und Quino gegeben.

[16] Sie werden im Abschnitt 6.2.3 dokumentiert und deren Funktion detailliert beschrieben.

die von den Autoren laut Greenblatt (1990: 12) ursprünglich in ihren Werken kodiert wird und die sich in Form von Emotionen aus der Interaktion mit dem Empfänger manifestiert. Diese Auffassung wird von Rajewskys (2002) Konzept der Performativität gestützt, welches das Bewusstsein für den prozeduralen Charakter kultureller Phänomene und Praktiken berücksichtigt. In ihrer Argumentation vertritt Rajewsky folgende Ansicht:

> In diesem Sinne lässt sich der Begriff des Performativen als Chiffre für eine Perspektive auf Kultur bzw. kulturelle Praktiken als vergangene oder gegenwärtige Prozesse ‚*in actu*' begreifen, aus der heraus einzelne Medienprodukte nicht nur als Sedimente einer kulturellen Dynamik, sondern zugleich als deren […] transformatorische Momente interpretierbar werden. (Rajewsky 2002: 203)

Innerhalb des Tango- und Comic-Diskurses erweist sich das genannte Konzept als sinnvoll, da zumindest implizit eine Spannung zwischen den „einzelnen Medienprodukten" und den jeweiligen Autor-Rezipienten-Interaktionen besteht. Daraus ergeben sich dynamische Momente der Transformation. Diese Transformation kann durch die so genannte Wirkungstrias angetrieben werden und manifestiert sich in den Bereichen Partizipation und Emotion. In der Folge werden die vermittelnden Impulse der Kulturpoetik beider Autoren verständlich.

4. Distinktive Merkmale und soziokulturelle Codes

Dieser Parameter fordert eine soziokulturelle Lektüre der Kulturpoetiken Discepolíns und Quinos, die die Wandlungsprozesse der Gesellschaft in der Zeit zwischen 1930 und 1975 thematisiert. Ihre kulturellen Praktiken werden nach den distinktiven Merkmalen und soziokulturellen Codes der Zeit (z.B. Etikette, Hierarchien, Familiensysteme und Kommunikationsnetzwerke)[17] untersucht. Denn, wie Jäggi (2009: 82) erklärt: „Jeder sozio-kulturelle Code kommuniziert im Rahmen der von ihm angebotenen – oder untersagten – Verhaltensweisen bestimmte zentrale Wertvorstellungen und Normen". Es ist mir bewusst, dass es angesichts der historischen Dimension[18], die jeder soziokulturelle Code aufweist, und in Anbetracht des langen untersuchten historischen Zeitraums notwendig ist, das Vorhandensein eines möglichen Bruchs seiner sozialen Gültigkeit zu berücksichtigen.[19] Auf jeden Fall vergleicht meine Analyse nicht die spezifischen Inhalte eines soziokulturellen Codes, die mit den aktuellen Codes und Formen bereitgestellt werden. Es werden Ähnlichkeiten und Unterschiede in gesellschaftspolitischen Positionen aufgezeigt, die sich in den kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos als Widerhall des Zeitgeists der Gesellschaft ausdrücken. Dabei verweisen sie

[17] Etikette wird nicht nur als die Regeln des gestischen Verhaltens angesehen, sondern auch mit der Verwendung konventionalisierter Systeme und der Überwachung und Kennzeichnung von Verhaltensweisen, die als tabu gelten, verbunden.

[18] Eine zeitliche Dimension betrachtet diesen soziokulturellen Code „als [ein] über die Zeit gewachsenes kohärentes System von zugelassenen und ausgeschlossenen Handlungsalternativen [‚welches] entstandene, veränderte oder sogar verschwundene Werte, Normen, Sichtweisen, Weltbilder aber auch Gefühlshaltungen, Wissen und Mythen enthält" (Jäggi 2009: 51).

[19] Hier wird Jäggis (2009: 51) Hinweis gefolgt, der besagt: „Weil jeder sozio-kulturelle Code Ausdruck und Folge gesellschaftlicher Entwicklungen und damit früherer gesellschaftlicher Gegebenheiten darstellt, besteht (fast) immer eine mehr oder weniger große Kluft zwischen den vom Code intendierten Inhalten eines soziokulturellen Codes und den aktuellen Ausdrucksformen in der Gegenwart".

auf die radikalen Veränderungen ihrer Zeit durch (neue) Medien und prangern diese gegebenenfalls an.

Die Untersuchung stützt sich sowohl auf historische Quellen von Luciano de Privitellio (2001: 97-142) aus seinem Aufsatz „La política bajo el signo de la Crisis" sowie auf die Einleitung zu „Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)" von Alejandro Cattaruzza (2001: 11-16), die die soziopolitischen Eckpunkte der *década infame* erörtern. Ebenso werden Erkenntnisse von Sergio Pujol (2007: 280-328) aus seinem Aufsatz „Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes" einbezogen. Darüber hinaus erscheint der Essay „Everyday Life in Argentina in the 1960s" von Isabella Cosse (2017) als interessantes Analyseobjekt, um die Veränderungsprozesse während der *década rebelde* im Alltag zu betrachten. Cosse verdeutlicht diese Zweckmäßigkeit für eine Untersuchung der argentinischen Gesellschaft dieser Zeit wie folgt:

> The 1960s in Argentina was a time convulsed by profound social, cultural, and political changes. Reflecting on the effect these processes had on the everyday, conceived as the spaces and routines involved in the reproduction of life that vary according to social class, generation, and gender, provides a valuable perspective for studying historical phenomena. […] Through that prism, the study of everyday life will be the gateway to understanding the turbulence produced by cultural effervescence, growing consumerism, the expansion of the media, the problems triggered by economic instability and escalating inflation, and the ruptures caused by political and social radicalization and the rise of repressive violence.
>
> (Cosse 2017: 1)

Da es in diesem Abschnitt speziell um die soziokulturellen Besonderheiten während der damaligen Veränderungsprozesse geht, konzentriert sich die Analyse des Untersuchungszeitraums auf die folgenden drei Argumente, die die Haltung von Wertesystemen und Normen (vgl. Jäggi 2009: 82) dieser Gesellschaft kommunizieren: Alltagssituationen und Lebensstile, familiäre Beziehungen und kulturelle Kämpfe zwischen Generationen sowie die Bedeutung intermedialer Kommunikationsformen sowohl bei der Erhaltung als auch bei der Transformation von Sitten und Bräuchen. Die Auswahl wurde durch die große Resonanz bestimmt, welche die Auseinandersetzung mit diesen Themen in verschiedenen medialen Kontexten (Comic, Literatur, Presse) gefunden hat, insbesondere im Zusammenhang mit der Kulturpoetik von Discepolín und Quino.

6.2 Tango und Comic: Lyrischer und grafisch-literarischer Duktus im Vergleich

6.2.1 Diskursive Indikatoren für leitende soziokulturelle Themen

Dieser Abschnitt diskutiert, ob beide Autoren mit ihren lyrischen und grafisch-diskursiven Konstruktionen als Indikatoren für herrschende soziokulturelle Themen fungierten, die das Gesellschaftsleben in transformatorischen Momenten der argentinischen Geschichte beeinflusst haben. Daher stellt sich die Frage, welche Indikatoren zu sozialen Themen auf die „eigentümliche, bezwingende Kraft" (Greenblatt 1990: 11) in Discepolín-Tangos und Quino-Zeichnungen verweisen, die die ursprüngliche kodierte soziale Energie „an uns selbst [erleben]" (ebd.) lassen. Der Fokus liegt auf diskursiven Strängen – sprachlich, auditiv und visuell –, sowie soziokulturellen Codes, die den untersuchten Zeitraum charakterisieren und

über das Leben in Buenos Aires berichten. Daher werden folgende Themen für den Vergleich ausgewählt: Egoismus versus Empathie; politische Repression versus parteiliche und sozioökonomische Konflikte; Autoritarismus und Arroganz gegenüber der demokratischen Freiheit. Die Beispiele aus den jeweiligen Korpora werden durch passende einleitende Sätze des Autors eingeführt. Anschließend erfolgt eine Interpretation ihres Verhaltens unter den Machtverhältnissen der Epoche mit dem Ziel, Parallelen und Unterschiede zwischen den Autoren und ihren sozialen Kontexten zu erkennen.

„*Yo he tenido el coraje de expresar en alta voz los que otros piensan en silencio*“ [20]
(*El Laborista*, E.S.D. in Galasso 1986: 21)

Die Tatsache, dass Discepolín den Mut besitzt, klare und deutliche Aussagen zu tätigen, die von vielen nicht geäußert werden, wird durch seine Tangotexte bestätigt. In diesen kritisiert er sowohl sozialen Egoismus als auch mangelnde Empathie.

Aus „Yira… Yira…“ (1930, E.S. Discépolo)
Cuando la suerte qu'es *grela* / *fayando* y *fayando* / te largue parao;
cuando estés bien en la vía, / sin rumbo, desesperao …
cuando no tengas ni fe, / ni yerba de ayer / secándose al sol …
cuando rajés los *tamangos* / buscando ese *mango* / que te haga *morfar* …
la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo / recién sentirás.

Wie bereits in Abschnitt 4.4.1 analysiert, wird hier die alarmierende Realität einer marginalisierten Lebenssituation, die Discepolín mittels couragierten Klartexts zum Ausdruck brachte, geschildert. Er zeigt die harten Lebensbedingungen auf und beschreibt, wie die Allgemeinheit sie während der historischen Wirtschaftskrise der 1930er Jahre erlebte. Damals hatte die Bevölkerung geringere Möglichkeiten, sich in den Medien zu äußern. Somit waren Discepolíns Tangos eine denkbare Plattform, um den Zorn der Bevölkerung und die unerträgliche Realität, die die Menschen emotional stark erfasste, leidenschaftlich auszudrücken. Auch in seinen Theaterstücken und Filmen hielt Discepolín konsequent an seinem Grundgedanken fest: „expresar en alta voz los que otros piensan en silencio“ (Galasso 1986: 21). Die folgenden Auszüge aus einigen Versen mehrerer seiner Tangos bringen diesen Gedanken zum Ausdruck, vermischt mit einer anhaltenden Skepsis gegenüber der vorherrschenden Lebensweise:

Aus „Tres esperanzas“ (1933, E.S. Discépolo)
No doy un paso más, / alma otaria que hay en mí, / me siento destrozao, / ¡murámonos aquí!
Pa' qué seguir así, / padeciendo a lo fakir, / si el mundo sigue igual... / si el sol vuelve a salir...
La gente me ha engañao / desde el día en que nací. […]
No ves que estoy en yanta, / y bandeao por ser un gil... Cachá el bufoso... / y chau ... ¡vamo a dormir!
[…] No tengo ni rencor, / ni veneno, ni maldad / Son ganas de olvidar, / ¡terror al porvenir!
Me he vuelto pa' mirar / y el pasao me ha hecho reír.../ Las cosas que he soñao, / me cache en dié, qué gil! [21]

[20] „Ich hatte den Mut, laut auszusprechen, was andere im Stillen denken“.
[21] „Ich werde keinen Schritt mehr tun, / dumme Seele in mir, / ich bin am Boden zerstört, / lass uns hier sterben!

In den Versen von „Tres esperanzas“ drückt der Dichter die Enttäuschung („Pa‘ qué seguir así / […] si el mundo sigue igual“) und die individuelle Klage („me siento destrozao“) eines Menschen aus, der schmerzlich erkennt („me cache en dié qué gil!“), dass er betrogen wurde („La gente me ha engañao“) und seine Träume sich in vage Sehnsüchte ohne Zukunft („¡terror al porvenir!“) verwandelt haben. Deshalb schlägt er in einem zynischen Rückblick („el pasao me ha hecho reír“) den Selbstmord („Cachá el bufoso … / y chau … ¡vamo a dormir!“) als existenzielle Lösung vor. Conde (2003: 65) schreibt dazu: „Tanto en el plano social como en el personal el fracaso resulta inevitable. En este tango el pesimismo de Discépolo llega hasta el límite de plantear el suicidio como única salida posible“[22] und weiter „como solución existencial, adelantándose a Camus en veinte años“[23] (ebd.: 59). Obwohl der pathetische Charakter dieses Textes betont wird, zeugt die herzzerreißende menschliche Dimension, zu der Discepolín seine Tangos erhebt, vom Egoismus und dem Mangel an Empathie einer Gesellschaft, die sich in einer moralischen und wirtschaftlichen Krise befindet (siehe Abb. 6.2a und 6.2b). Folglich erdrücken diese Lasten das menschliche Leben, wie auch in den folgenden Versen deutlich wird. In „Quién más, quién menos“ werden die eigenen Träume zerstört und die Person erfährt eine Verzerrung (fig. „mueca“) ihres Wesens. In „Desencanto“ spricht der Protagonist von vitaler Sinnlosigkeit („¿pa‘ qué?“), da das Leben – metaphorisch – als „Grab der Träume“ („tumba de ensueños“) betrachtet wird. In „Alma del bandoneón“ erkennt er seine Unbarmherzigkeit („no entendí / ni comprendí tu dolor“).

Aus „Quién más, quién menos“ (1934, E.S. Discépolo)
Quién más ... quién menos.../Pa‘ mal comer / somos la mueca de lo que soñamos ser[24]

Aus „Desencanto“ (1936, E.S. Discépolo / Luis C. Amadori)
¡Qué desencanto más hondo, / qué desencanto brutal! / ¡Qué ganas de echarse en el suelo / y ponerse a llorar!
Y pensar que en mi niñez / tanto ambicioné, que al soñar / forjé tanta ilusión
La vida es tumba de ensueños / con cruces, que abiertas / preguntan… ¿pa’ qué?[25]

Aus „Alma de bandoneón“ (1935, E.S. Discépolo)
Yo me burlé de vos / porque no te entendí / ni comprendí tu dolor[26]

Warum so weitermachen, / wie ein Fakir leiden, / wenn die Welt dieselbe bleibt... / wenn die Sonne wieder aufgeht... Die Leute haben mich getäuscht / seit dem Tag meiner Geburt. […] Siehst du nicht, dass ich betrunken bin, / und dass ich mich wie ein Idiot verhalte ... Fang den Hanswurst ... / und tschüss ... lass uns schlafen gehen!
[…] Ich hege weder Groll, / noch Gift, noch Bosheit. / Es ist der Wunsch zu vergessen, / die Angst vor der Zukunft! Die Dinge, die ich geträumt habe, / Gott verdammt, was für ein Trottel!“ (Salas 2002: 242, Übers. T. Adler).

[22] „Sowohl gesellschaftlich als auch persönlich ist ein Scheitern unvermeidlich. In diesem Tango erreicht Discépolos Pessimismus die Grenze, Selbstmord als einzig möglichen Ausweg vorzuschlagen“.

[23] „als existentielle Lösung, und ist Camus zwanzig Jahre voraus“.

[24] „Einer mehr… einer weniger …Pa‘ mal comer / wir sind die Fratze dessen, was wir zu sein träumen“.

[25] „Was für eine tiefe Enttäuschung, / was für eine brutale Enttäuschung! / Ich möchte mich auf den Boden legen / und weinen! Und wenn ich daran denke, dass ich in meiner Kindheit so viel Ehrgeiz hatte, dass ich, als ich träumte, so viel Hoffnung schmiedete. Das Leben ist ein Grab der Träume / mit Kreuzen, die sich öffnen / fragen… wozu?“ (Salas 2002: 232).

[26] „Ich habe mich über dich lustig gemacht / weil ich dich weder verstand habe / noch deinen Schmerz erfasste“.



Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música
BUENOS AIRES
Boletín de Declaración: LETRA
Correspondiente al socio Autor: Discepolo Enrique Santos 880

TITULO DE LAS OBRAS	GENERO	AUTOR O AUTORES DE LA LETRA	AUTOR O AUTORES DE LA MUSICA	IMPRESA O INEDITA (1)	No. de inscripción en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual
1 Qué sapa señor	Tango	E. S. Discepolo	E. S. Discepolo	Impresa	1465
2 Qué vachache	✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓	Impresa	33.351
3 Quién más, quién menos	Tango	E. S. Discepolo	E. S. Discepolo	Impresa	7.175
4 Secreto	✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓	Impresa	62.076
5 Soy un arlequín	✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓	Impresa	69930-31
6 Sueño de juventud	Vals	E. S. Discepolo	E. S. Discepolo	Impresa	65926-27
7 Tormenta	Tango	E. S. Discepolo	E. S. Discepolo	Impresa	79.306
8 Tres esperanzas	✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓	Impresa	64833
9 Una sombra	Vals	E. S. Discepolo y C. C. Amadori	E. S. Discepolo	Impresa	
10 Victoria	Tango	E. S. Discepolo	✓ ✓ ✓	Impresa	

DECLARACIÓN

(2) Hecha en Bs Aires el 19 de Setiembre de 1939

Firma del socio Enrique Discepolo

Este Boletín de Declaración no podrá ser firmado más que por socios de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.
Debe transcribirse al dorso el primer verso de la letra correlativamente al número de orden de las obras inscriptas al frente.

(1) Si es inédita, con lápiz.
(2) Ciudad, pueblo, etc., día, mes y año.

(Vease al dorso)

Abb. 6.1: Auszug aus dem Original SADAIC-Register von 1939-09-19 – („Quién más, quién menos“, Nr. 7175; „Tres esperanzas“, Nr. 64833; „Qué sapa, señor“ Nr. 1465, mit Discepolíns Unterschrift)

In einigen Karikaturen aus dieser Zeit wird die Relevanz dieser im Tangotext verschlüsselten Hinweise auf das von Discepolín beschriebene erdrückende soziale Leben auf bemerkenswerte Weise visuell manifestiert. Die Illustrationen zeigen eindrucksvoll die zweifelnde Haltung des Autors und der Bevölkerung gegenüber den existenziellen Konflikten der Zeit. Ein Beispiel dafür ist Abbildung 6.2 der Zeitschrift *Caras y Caretas*, welche die Auswirkungen der Wirtschaftskrise veranschaulicht. Diese Form des sozialen Skeptizismus zeigt sich ebenfalls in Quinos Zeichnungen, wie die Abbildungen 6.10 und 6.12 verdeutlichen. Die in der Rezeption zum Ausdruck kommende Skepsis spiegelt das Unbehagen und die Unsicherheiten wider, die durch tiefgreifende soziale, politische und ökologische Herausforderungen hervorgerufen werden. Diese manifestieren sich in einer kritischen Reflexion tradierter Werte und Überzeugungen sowie in einer bewussten Auseinandersetzung mit zukünftigen Entwicklungen.



Abb. 6.2: „La crisis mundial – El monstruo insaciable cabalgando sobre el mundo“, *Caras y Caretas* 1933, Nro. 1824

Caras y Caretas stellt die ernste Situation der Weltkrise und ihrer Auswirkungen dar, so wie sie in vielen Tangos jener Zeit („Pan“, „A mate y marroco“, „Yira… Yira…“, „Qué sapa señor …“ usw.) durch kontextbezogene Texte hervorgehoben werden. Wie in der Legende beschrieben ist die Krise ein „unersättliches Monster, das über die Welt reitet“. Deshalb wird die Krise als global angreifendes Ungeheuer durch ein überdimensionales wütendes Tier („FISCO“, so steht es auf seiner Brust) in voller Körpergröße und perspektivisch aus leichter

Untersicht frontal abgebildet, das seine Krallen demonstrativ auf die Weltkugel legt. Diese Darstellung („monstruo“) weist auf die bedrohliche Bedeutung dieser „crisis mundial“ hin und wirkt sehr dramatisch. Denn die Physiognomie entspricht einer Angriffshaltung mit funkelnden Augen, drohenden Fangzähnen und scharfen Krallen. Damit übte die Zeitschrift eine scharfe Kritik am Finanzmarkt („fisco“), der als Monster die Welt bedroht. So beschreibt Discepolín die Situation in *La Nación* 13.07.1931: „El mundo inspira terror, el momento es de vértigo, de desorden, de catástrofe“[27] (E.S.D. zit. n. Galasso 1973: 88f.). Auch in diesem Kontext schrieb Discepolín den Tangotext „Qué sapa, señor“, der wiederholt eine soziale Kritik darstellt. Der Dichter betont selbst: „La tierra está incendiada por sus cuatro costados“ („Die Erde brennt an allen vier Seiten“) (Galasso 1986: 31).

Aus „Qué sapa, Señor“ (1931, E.S. Discépolo)
La tierra está maldita / y el amor con gripe, en cama.
La gente en guerra grita, / bulle, mata, rompe y brama.
[…] ¿Qué „sapa“, Señor ... / que todo es demencia? ...
[…] y en medio del caos / que horroriza y espanta: la paz está en yanta / ¡y el peso ha bajao! ...[28]

Dieser Tango wurde 1931 im Teatro *El Nacional* in dem Theaterstück (Sainete) *Caramelos surtidos*[29] uraufgeführt. Der Stoff des Tangotextes zeigt die chaotische („y en medio del caos“) und instabile („la paz está en yanta“) Situation, in der sich die Welt befindet („[l]a tierra está maldita“), und wie ihre Bewohner darauf reagieren („[l]a gente en guerra grita, bulle, mata, rompe, brama“). Die Anspielung („en guerra“) kann sich sowohl auf kriegerische Konflikte mit territorialen und politischen Ansprüchen als auch auf soziale und wirtschaftliche Antagonismen beziehen, unter denen die Menschheit leidet. Als expressive Modi verwendet Discepolín – bekannt „[por] la contundencia de versos límpidos, exentos de toda ambigüedad“[30] (Conde 2003: 58) – hier verbale Ausdrücke („gritar“, „bullir“, „matar“, „romper“, „bramar“), die in akustischer und emotionaler Hinsicht auf eine kraftvolle Energie verweisen. Ebenso symbolisiert die Metapher „y el amor con gripe, en cama“ den Egoismus und den allgemeinen Mangel an Empathie angesichts einer schwierigen Lage in der Gesellschaft. Somit beschreibt der Autor ein weltweit prägendes Szenario, das in diesem Teilkapitel für Argentinien skizziert wird. In diesem Rahmen hinterfragt Discepolín fassungslos die Göttlichkeit: „¡Qué ‚sapa‘, Señor ... / que todo es demencia!“ und entlarvt damit den Geisteszustand einer Gesellschaft, in der der Glaube ins Wanken gerät. Dei (2014: 55) bezeichnet diesen Tangotext als „fenomenología de la deso-rientación del hombre escrita con la capacidad sintética y plástica del poeta consagrado“[31]. *Caras y Caretas* (Abb. 6.3) bietet eine bildliche Darstellung dieser gesellschaftlichen Notsituation.

[27] „Die Welt erregt Schrecken, die Gegenwart ist von Schwindel, Unordnung und Katastrophe geprägt“.
[28] „Die Erde ist verflucht / und die Liebe mit der Grippe, im Bett. /Die Menschen im Krieg schreien, / sie werden wütend, töten, zerbrechen und brüllen. / […] Was ‚geschieht‘, Herr[,] ... / dass alles Wahnsinn ist? ... / […] und inmitten des Chaos, / das entsetzt und erschreckt: die Lage des Friedens ist schlimmer / und der Peso ist gefallen!“.
[29] Link: https://www.alternativateatral.com/obra47493-caramelos-surtidos-escenas-de-la-calle (23.04.2024).
[30] „[für] die Schlagkraft von klaren Versen, frei von jeglicher Zweideutigkeit“.
[31] „Phänomenologie der Desorientierung des Menschen, geschrieben mit der synthetischen und plastischen Fähigkeit des anerkannten Dichters“.

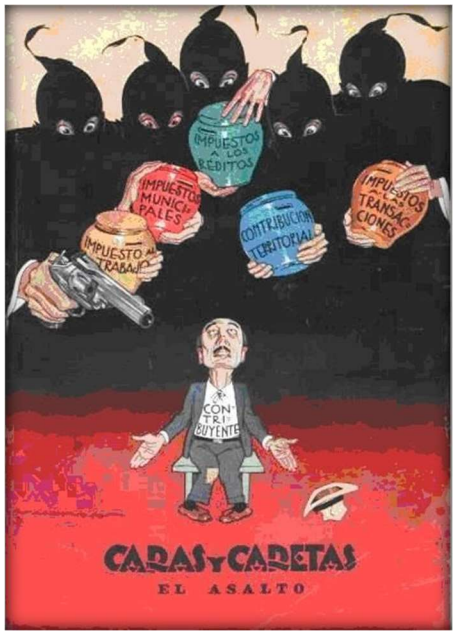


Abb. 6.3: „El asalto", *Caras y Caretas* – 1932

Die Regierung reagiert auf die angespannte Haushaltslage in den 1930er Jahren mit einer Erhöhung der Steuern. Um die daraus resultierenden Steuerlasten und Forderungen zu veranschaulichen, die mittels Gewaltandrohung (= Revolver links) durchgesetzt werden, wurde eine Zeichnung mit maskierten Figuren angefertigt. Der Steuerzahler, der ein Hemd mit der Aufschrift „contribuyente" (Beitragszahler) trägt, sitzt wie auf einer Anklagebank dem drohenden Fiskus gegenüber. Sein verzweifelter Blick nach oben verrät eine flehende Haltung. Sein wirtschaftlicher, sozialer und emotionaler Zustand wird durch folgende Signale offenbart: offene Hände mit nach oben zeigenden Handflächen (betteln), Hut auf dem Boden (Ratlosigkeit), nach innen gedrehte Beine (Furcht) und ein Flicken auf seiner Hose, der die Abnutzung des Stoffes zeigt (Armut). Das Magazin *Caras y Caretas* skizziert in kodierter Form ein starkes soziales Problem und zeigt seine Auffassung davon. Discepolíns Position zu solch einer soziopolitischen Lage lässt sich – wie in Abb. 6.3 dargestellt – durch eine autobiografische Erläuterung seines Tangotextes in *La Nación* wie folgt interpretieren:

> En „¿Qué sapa, Señor…?" he pretendido reflejar el momento de locura universal que atravesamos (año 1931). El mundo marcha a la deriva… Se han roto los diques de la cordura y de la sensatez y la humanidad no encuentra los caminos de la dicha. […] [E]s una lamentación rea. El mundo inspira terror. El momento es de vértigo, de desorden, de catástrofe. La Tierra está incendiada por sus cuatro costados. Se quiere destruir para reconstruir. Estamos en plena locura... El hombre mecánico desplaza a la humanidad. Mi desorientado protagonista contempla el panorama del mundo e interroga a Dios: ¿Qué sapa, Señor?[32] (E.S.D., *La Nación*, 13.07.1931, zit. n. Galasso 1986: 30f.)

Laut Galasso (1973: 89) kritisiert Discepolín die Kommerzialisierung des Menschen und die Entmenschlichung, die Charles Chaplin einige Jahre später in *Modern Times* (1936) lapidar darstellen sollte (Abb. 6.4). In diesem Sinne fügt Discepolín Folgendes zu seiner Stellungnahme hinzu:

[32] „In ‚¿Qué sapa, Señor...?' habe ich versucht, den Moment des universellen Wahnsinns wiederzugeben, den wir durchmachen (das Jahr 1931). Die Welt ist aus den Fugen geraten… Die Deiche der Vernunft und des gesunden Menschenverstandes sind gebrochen und die Menschheit kann den Weg zum Glück nicht finden. […] [E]s ist ein echtes Wehklagen. Die Welt erregt Entsetzen. Der Moment ist ein Moment des Schwindels, der Unordnung, der Katastrophe. Die Erde brennt auf allen vier Seiten. Sie wollen zerstören, um wieder aufzubauen. Wir sind inmitten des Wahnsinns… Der mechanische Mensch verdrängt die Menschheit. Mein desorientierter Protagonist betrachtet das Panorama der Welt und stellt Gott die Frage: ¿Qué sapa, Señor?".



Azorado por los prodigios de la mecánica que rige el mundo, que se anticipa al porvenir en fantásticas demostraciones del ingenio humano en un afán demente por conquistar dinero, mi personaje comprendía así la suerte de la sociedad futura: „los pibes ya nacen por correspondencia y asoman del sobre sabiendo afanar.[33]

(E.S.D., *La Nación* 13.07.1931
zit. n. Galasso 1973: 89)

Abb. 6.4: Charlie Chaplin - Factory Scene – *Modern Times* (1936, 1:03:49)

Mit diesem Statement visualisiert Discepolín eine hyperbolische Metapher über die Zukunft der irrationalen Technisierung einer Gesellschaft („los pibes nacen por correspondencia, sabiendo afanar"). Hierbei geht es um eine Parallele zur Figur des Arbeiters in der Fabrikszene, in der Chaplin humorvoll die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen in einer immer stärker auf Profit ausgerichteten Gesellschaft anprangerte. Auf die gleiche Weise folgten andere Tangoautoren dieser Zeit den Kritiken von Discepolín. Während Celedonio Flores/Eduardo Pereyra mit „Pan" (1932), Francisco Canaro/Ivo Pelay mit „Dónde hay un mango?" (1933), Horacio Pettorozzi/Juan C. Morambio Catán mit „Acquaforte" (1932) und Jesús Fernández Blanco/Víctor Lomuto mit „Actualidad porteña" (1933), die drastische Lage wörtlich schilderten, erfassten Enrique Cadícamo/José M. Aguilar in „Al mundo le falta un tornillo" (1933) sarkastisch den Wahnsinn dieses Zeitraums.[34] Einige Verse des letzteren wurden von dem Historiker F. Pigna in Kapitel 7 (La década infame 1930-1943) seines Zyklus *Ver la historia*, der am 22. August 2015 auf TV-Pública und Canal *Encuentro* ausgestrahlt wurde, in inszenierter Form präsentiert (s. Abb. 6.5).[35] Dort bezeichnet Pigna den Tod des gestürzten Präsidenten H. Yrigoyen (03.07.1933) als das Ende einer Ära und ein Zeichen dafür, dass die Krise von 1929 alle Hoffnungen zunichte gemacht hat. Yrigoyen war ein unermüdlicher Kämpfer für die Demokratie. Daher repräsentieren die Strophen dieses Tangos deutlich die wachsende und drastische Situation der Bevölkerung. Auch Discepolíns Tangos „Qué vachaché", „Cambalache", „Qué sapa, señor" und „Yira…Yira…" prangern diese an.

[33] „Bestürzt von dem Ausbund der Mechanik, die die Welt regiert, die die Zukunft in fantastischen Demonstrationen menschlicher Genialität in einem wahnsinnigen Verlangen, Geld zu gewinnen, vorwegnimmt, verstand meine Figur so das Schicksal der zukünftigen Gesellschaft wie folgt: Kinder werden bereits durch (fig.) Korrespondenz geboren und sie erscheinen aus dem (fig.) Umschlag und wissen, wie man stiehlt".

[34] Für die Liedtexte s. Link *Todo Tango* sowie Páez 2004: 22-25, „La crisis de los años treinta, su reflejo en el tango".

[35] Die TV-Serie wurde wie folgt angekündigt: „Die Serie wird von Public TV und Canal *Encuentro* präsentiert und umfasst 13 Kapitel, die sich mit bedeutenden gesellschaftspolitischen Ereignissen in der argentinischen Geschichte der letzten 200 Jahre (1806-2006) befassen. Der Moderator Felipe Pigna verwendet hierfür historische Aufzeichnungen, Archive, Nachbildungen, Grafiken und Animationen". Der vollständige Inhalt ist hier abrufbar: Siehe Link unter Pigna 2015.

Aus „Al mundo le falta un tornillo" (1933, E. Cadícamo / J. M. Aguilar)

Hoy no hay guita ni de asalto y el puchero está tan alto que hay que usar el trampolín. Si habrá crisis, bronca y hambre, que el que compra diez de fiambre hoy se morfa hasta el piolín.	Heute gibt es kein Geld, nicht einmal für einen Überfall und der Eintopf ist so hochgelegen[36] dass wir das Trampolin benutzen müssen. Ja, es wird Krisen, Ärger und Hunger geben, dass derjenige, der zehn Gramm Aufschnitt kauft heute sogar er in der Pelle beißt.
Al mundo le falta un tornillo que venga un mecánico ... ¿Pa' qué, che viejo? Pa' ver si lo puede arreglar.	Der Welt fehlt eine Schraube Lassen Sie einen Mechaniker kommen ... Wozu, Alte? Um zu sehen, ob er es reparieren kann.



Abb. 6.5: „Al mundo le falta un tornillo" – Sequenz (Quelle: *Ver la historia*, Episodio 7: „La década infame" (1930-1943), 12:39-13:43)[37]

Weitere bedeutende Ereignisse weltweit, die den sozialhistorischen Kontext der Tango-Lyrik, Theaterstücke und autobiografischen Erzählungen Discepolíns erweitern, sind der Holodomor (1932-1933) in der Ukraine, der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939), der Zweite Weltkrieg (1939-1945) mit der Shoah und den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki. Solche historischen, lokalen und internationalen Ereignisse wurden von der Presse und verschiedenen Medien wie Radio, Kino, Theater, Musik und Karikaturen dokumentiert und behandelt. Diese transmediale Zirkulation hatte dementsprechend Einfluss auf die Tangotexte. Quinos Zeichnungen liefern auch konkrete Beispiele dafür, wie gesellschaftspolitisch relevante Themen durch grafische Ausdrucksformen angesprochen wurden, um ein breites Publikum zu erreichen und zum Nachdenken anzuregen. Einige historische Fakten, die Quino in Betracht zieht und die bereits in den politischen und sozialen Diskursen seiner Zeit evident waren, sind: Vietnam und der Kalte Krieg; die Bildung der PLO in Palästina, die US-Blockade Kubas; sich weltweit auf dem Vormarsch befindliche soziale Revolten (wie der Prager Frühling 1968) und studentische Protestbewegungen (wie der Mai 1968 in Paris und der *Cordobazo* 1969) markieren wichtige historische Ereignisse, ebenso der Beginn der Hippie-Ära und der Feminismusbewegung sowie der Absolutismus in einigen Regierungen, insbesondere das dunkle Kapitel in der argentinischen Geschichte (die Militärdiktaturen 1966-1970; 1976-1983). Für verschiedene Kontexte und gesellschaftliche Ereignisse schuf Quino

[36] Metapher für den „zu hohem Preis".
[37] Siehe Link unter Pigna (2015): „La década infame".

eine angemessene, humorvolle Satire, die er als Instrument benutzte, um konkrete Kritik am System zu üben. Diese Aufzählungen zeigen die Ähnlichkeiten zwischen den Haltungen Discepolíns und Quinos in Bezug auf die Auseinandersetzung mit den aktuellen Problemen der damaligen Zeit.

„Alguien que hizo pensar a la gente en las cosas que pasan"[38]

(Quino in *Publico*, R. García, 2016-05-07)[39]



Abb.6.6: Probleme lösen
(Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 584)[40]
– © Quino

Quino drückt durch grafische Elemente und ihre Zusammenfügung zu Sequenz, Rhythmus und Zeit eine narrative Sinndeutung von soziopolitischen und wirtschaftlichen Themen aus, wie in den folgenden Abbildungen zu beobachten ist.



Abb. 6.7: Krisenbewältigung (Quelle: *Esto No es Todo*, 2020: 420)[41] – © Quino

In Abb. 6.7 werden soziale Unterschiede visuell dargestellt. Der Mann mit der Zigarre erscheint als vollständige Figur, während von den anderen nur ihre Köpfe oder Hände zu sehen sind, weil sie in ihrem Kampf ums Überleben versinken, bedrückt von der Weltkrise. Eine Person fragt den Zigarren rauchenden Mann überrascht, wie er sich in dieser chaotischen Situation auf den Beinen halten könne. Die Antwort darauf ist erschreckend: „Es kommt darauf an... Auf wem stehen sie?". Quino zeigt in seiner Abbildung, dass sich die Person auf eine nicht sichtbare Person stützt, die bereits vollständig versunken ist. Durch diese Unterstützung bleibt die rauchende Person an der Oberfläche und überlebt. Diese

[38] „Jemand, der die Leute dazu gebracht hat, über die Dinge nachzudenken, die passieren".
[39] Siehe Link unter García (2016).
[40] „Warum das Leben mit den Problemen des Landes verkomplizieren, wenn die einfachste Lösung darin besteht, sie zu lösen?".
[41] „Entschuldigen Sie die Frage, aber wie geht man mit dieser globalen Krise um, die uns alle erschüttert? Es kommt darauf an …Auf wem stehen sie?".

Metapher karikiert auf plausible Weise Menschen, die andere ausnutzen, um davon zu profitieren. Der Zeichner kritisiert die Autokratie (= fig. „über einem anderen zu sein“) und die Überheblichkeit von Menschen, die in gesellschaftlichen Krisen (= versinken) kein Mitgefühl (= währenddessen eine Zigarre rauchen) für ihre Mitmenschen zeigen und ohne Reue hart handeln (= mit Füßen treten). Eine andere Interpretation betrachtet Reichtum – symbolisiert durch Kleidung, Zigarre und Macht – als mögliche Unterdrückung sowie als egoistische Haltung leidenden Menschen gegenüber.

„Se pueden decir cosas agudas, profundas, divertidas o conmovedoras sin necesidad de escribir una sola palabra“[42] (Quino, *Siete Días,* August 1977 zit. n. *El Historiador*)[43]

In einer alternativen grafischen Darstellung zeigt Abb. 6.8 das oben beschriebene gesellschaftliche Panorama, allerdings mit versteckten Details, die durch die sequentielle Aufbereitung sichtbar werden. Die Rezeptionsästhetik dieses als „Krisenstrategie“ bezeichneten Ansatzes liegt in der Fähigkeit, durch bildliche und kaum textliche Elemente emotionale Reaktionen hervorzurufen. Die Rezipienten werden aktiv in die Erzählung einbezogen, indem sie die visuellen Hinweise interpretieren und die narrative Struktur (Zickzack-Muster) entschlüsseln.

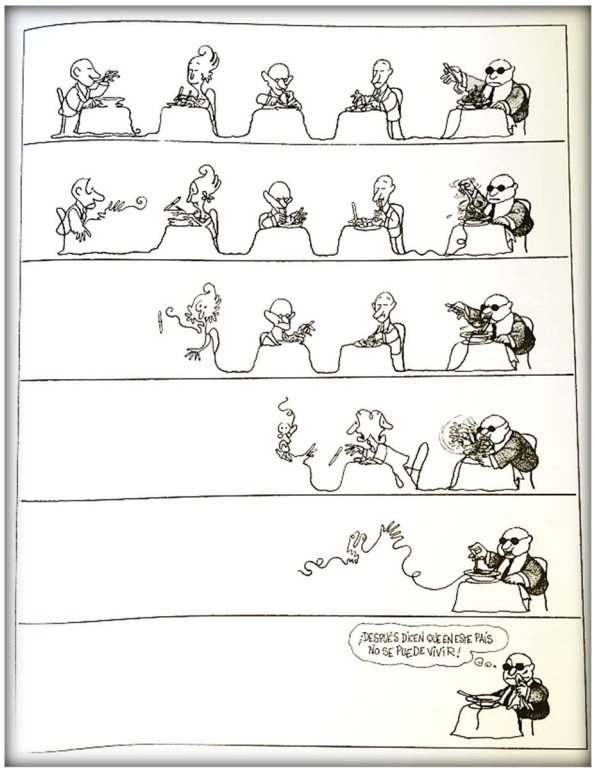


Abb. 6.8: Krisenstrategie
(Quelle: *Esto No es Todo*, 2020: 421) – © Quino

Im Panel 1 sieht man eine typische Restaurant-Situation, in der einzelne Personen am Tisch sitzen und essen. Die auffällige fünfte Figur fällt durch ihre Kleidung, Sonnenbrille und große Portion sofort ins Auge. Die anderen Gäste sind stilisiert und auf die für die Übertragung der Handlung wichtigen Repräsentationslinien reduziert. Diese grafische Kennzeichnung zeigt bereits den Unterschied zwischen den Gästen, der die Handlung erklärt und die Pointe vorbereitet. Der Konstruktion der Sequenz folgend verschwindet in jeder Reihe (Panel) eine Person (von links nach rechts) unter dem Erstaunen seines Gegenübersitzenden, der am Ende nur eine bleibende Silhouette des anderen erkennen kann. Ganz rechts isst eine korpulente Person mit zunehmender Gier und hektischen Handbewegungen, bis von dem vierten Gast nur noch eine fadenartige Umrisslinie zu sehen ist (Panel 5). Die narrative Fortsetzung bringt in

[42] „Es können scharfe, hintergründige, lustige oder bewegende Dinge gesagt werden, ohne dass ein einziges Wort geschrieben werden muss“.
[43] Siehe Link unter Pigna (o. J.): „Quino“.

der letzten Sequenz (Panel 6, der Pointe) eine machiavellistische Aussage: „¡Después dicen que en este país no se puede vivir!“[44]. Quino spielt hier mit Erwartungen auf der inhaltlichen Ebene und auf der Ebene der Rezeption. Denn die bildhaften Ausdrucksformen und die stummen Panels bringen zusätzliche Informationen ins Bild und setzen besondere Akzente für die Erzählung, die den Leser durch eine mit Spannung beladene lange Sequenz fesselt. Hier wird Bewegung innerhalb der Sequenz mittels Bewegungslinien ausgedrückt und zur Vermittlung der Handlungen verwendet. Diese Art von grafischen Ausdrucksmitteln wird in verschiedenen Funktionen gebraucht: Zur Darstellung von Bewegung, Befindlichkeiten, Geräuschen und zur Hervorhebung einzelner Bildelemente. Da Quino diese konventionalisierten Darstellungsformen in seine Zeichnungen integriert hat, sind folgende Details hervorzuheben: Zum einen verbindet der Zeichner die Tätigkeiten der Figuren mit einer einzigen gezeichneten Linie. Diese beginnt in Panel 1 bei Figur 1 rechts unter dem ersten Tisch und führt die Stühle, Tische, Teller und Personen bis hin zum Essensinhalt (möglicherweise Spaghetti) des letzten Gastes zusammen. Somit wirkt diese Szene harmonisch, bis sich die rechte Hand des letzten Gastes, der als Figur von dem Linienpfad getrennt ist, anhebt und damit den Beginn des Essens mit einer großen Geste einleitet. Dadurch wird die Handlung (des Fäden Ziehens, fig. Spaghetti Essens) in Bewegung gesetzt. Zum anderen fällt auf, dass jeder Gast mit seinem eigenen Teller beschäftigt ist und den anderen keine Beachtung schenkt. Diese Situation ändert sich schnell, als die Frau (Figur 2) plötzlich bemerkt, was mit ihrem Nachbartisch passiert (Panel 2), denn dieser löst sich zusammen mit dem Gast auf. Beide Figuren sehen sich zum ersten Mal an und ihre Gesten zeigen Erstaunen, während die anderen Gäste, in ihrer eigenen Welt versunken, weiter essen. Die Fortsetzung der Sequenz in den Panels 3 bis 4 zeigt das Drama in seinem absurden, aber faktischen Verlauf. Denn der letzte Gast scheint unersättlich zu sein. Bevor die Aktion endet, zeigt Quino den vorletzten Gast (Panel 4), der die unvermeidliche Situation, die er durchmacht, zu spät begreift. Er reagiert mit einer verzweifelten Geste, indem er den Kopf nach links und rechts dreht, während der letzte Gast unerschütterlich weiter isst. Mittels der von Quino gewählten Totale wird das Geschehen aus der Distanz beobachtet. Diese Perspektive überblickt den Handlungsraum, zeigt szenische Elemente und Bewegungsinformationen (vgl. Dittmar 2011: 82). Demnach konstituiert sich hier die Dynamik der Form durch die Intention, „die Gefühle des Lesers anzusprechen“ (vgl. Lefèvre 2002: 171). Denn die ästhetische Gestaltung trägt entscheidend zur Erfahrung bei, während die subjektive Wahrnehmung jedes Lesers die Interpretation individuell formt.

Eine politische Lesart dieser Abb. 6.8 entnehme ich dem Interview mit Quino vom 3. Dezember 1972, veröffentlicht in *La Opinión Cultural* (bereits zitiert Kap. 5.3): „Mis dibujos son políticos, pero en relación a situaciones humanas más que políticas en sí. Esas situaciones se vienen repitiendo desde que el hombre es hombre“[45]. Meine Analyse erkennt hier wiederkehrende menschliche Situationen wie Gier und Unterdrückung, die kriegerische Konflikte sowie autoritäre Regime kennzeichnen und weltweit im 20. Jahrhundert zu beobachten waren. Im Zeitraum, der Gegenstand meiner Analysen ist, gab es zahlreiche mächtige

[44] „Dann sagen sie, dass man in diesem Land nicht leben kann“.
[45] „Meine Zeichnungen sind politisch, aber eher in Bezug auf menschliche Situationen als auf politische. Diese Situationen haben sich wiederholt, seit der Mensch ein Mensch ist“. Link unter Pigna (o.J.): „Quino“.

Handbewegungen – wie Quino sie hier für die fünfte Figur (ganz rechts) dargestellt hat –, die unter anderem über Krieg, Zerstörung und das Verschwinden von Personen entschieden haben. Daher können einige Texte Discepolíns wie „La tierra está maldita" (1931 – „Qué sapa, señor"), „Hoy ya murió el criterio" (1926 – „¡Qué vachaché!") oder „el siglo veinte es un despliegue de maldá insolente" (1934 – „Cambalache") mühelos Quinos Zeichnung ergänzen.

Eine andere Lesart sehe ich bezüglich der soziokulturellen Probleme des Egoismus und der Isolation der menschlichen Existenz. Es handelt sich im Allgemeinen um eine Lebensweise, die sich in der eigenen Welt verschließt (= Isolation), ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse anderer zu nehmen (= Egoismus). Dennoch, sobald eine problematische Situation die eigene Umgebung betrifft, wird plötzlich reagiert (Panel 2 bis 4). Das Vorhandensein von Interessen seitens Mächtiger kann zur Umsetzung von Maßnahmen führen (fig. das Fressen, um satt zu werden), die zu einem dramatischen Ende führen können, wie es in Abb. 6.8 dargestellt wird. Man könnte jedoch auch darüberhinausgehend interpretieren, dass Quino durch das Verbinden aller vier Protagonisten mit einer einzigen Linie einen visuellen Appell seiner Comicfigur Mafalda darstellt: „¿Pensaron alguna vez que si no fuera por todos, nadie sería nada?"[46]. Diese Argumente zeigen Quinos sittliche Fassung seines Impulses, wie er sie auch in einem Interview mit Mónica Maristain für *RADAR* am 22. Februar 2004 darlegt: „¿De qué otras cosas tratan sus dibujos, además de la esencia humana? De la relación entre los débiles y los poderosos. Eso siempre me ha obsesionado. Esa sensación de impotencia que tienen los pobres frente a los ricos, de los mandados frente a los amos"[47]. In diesem Sinne klingen auch die Strophen von „Cambalache", denn sie fangen eine widersprüchliche soziale Realität ein und demaskieren sie: „es lo mismo el que labura /noche y día como un buey / que el que vive de los otros / que el que mata o el que cura / o está fuera de la ley". Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Einerseits bestehen Unterschiede zwischen den Beispielen Discepolín und Quino, die in den Ressourcen des jeweiligen Genres bzw. Mediums begründet liegen. Andererseits ist die Brisanz ihrer Aussagen und die Universalität ihrer Botschaften als Gemeinsamkeit zu erkennen.

Ebenso nutzt Quino in Abbildung 6.9 seine grafische Spitzpfeil-Botschaft in getarnter Form. Denn hier wird ein unverkennbares moralisches Elend sichtbar, das in der Gesellschaft oft verborgen bleibt, nämlich die menschliche Isolation. Abgebildet sind zwei Personen, die eine Autopanne haben. Die Sonne scheint für beide oben am Horizont. Rechts sieht man das Knochengerüst einer an der Seite ihres Autos stehenden Person, mit offener Motorhaube und einem Werkzeug auf dem Boden. Die dargestellte Figur blickt in die Ferne, möglicherweise in der Hoffnung auf Hilfe. Die gezeichneten Details wie das Automodell mit Kurbel und Laterne, die platten Reifen, die heruntergekommene Innenausstattung, die kleinen Pflanzen ringsum lassen darauf schließen, dass die Autopanne in einer längst vergangenen Zeit geschehen sein muss. Auf der linken Seite befindet sich eine Person, die sich mit offener Motorhaube und Werkzeugen auf dem Boden neben ihrem Fahrzeug befindet. Auch

[46] „Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, dass niemand alleine wäre, wenn es nicht die anderen gäbe??".
[47] „Welche anderen Dinge behandeln Ihre Zeichnungen neben der menschlichen Essenz? Das Verhältnis zwischen den Schwachen und den Mächtigen. Das hat mich immer beschäftigt. Dieses Gefühl der Ohnmacht der Armen gegenüber den Reichen, der Unterdrückten gegenüber den Herren". Siehe bereits Kap. 5.3.1 für eine ausführliche Diskussion.

sie blickt in die Ferne, möglicherweise ebenfalls hilfesuchend. Die Details hier symbolisieren jedoch, dass es sich um ein modernes Fahrzeug handelt. Hier bringt Quino die Vereinsamung des menschlichen Daseins trotz Fortschritts in den Fokus. Wie Discepolín einst in „Yira…Yira" schrieb: „verás que todo es mentira/ verás que nada es amor/ que al mundo nada le importa / Yira… Yira…"; „la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo / recién sentirás" (s. 4.4.1). Daher verfolgen beide Autoren in ihren Überlegungen und Stellungnahmen ähnliche Ansichten zur menschlichen Isolation und bringen diese – mit ihren gängigen Mitteln – entsprechend zum Ausdruck.

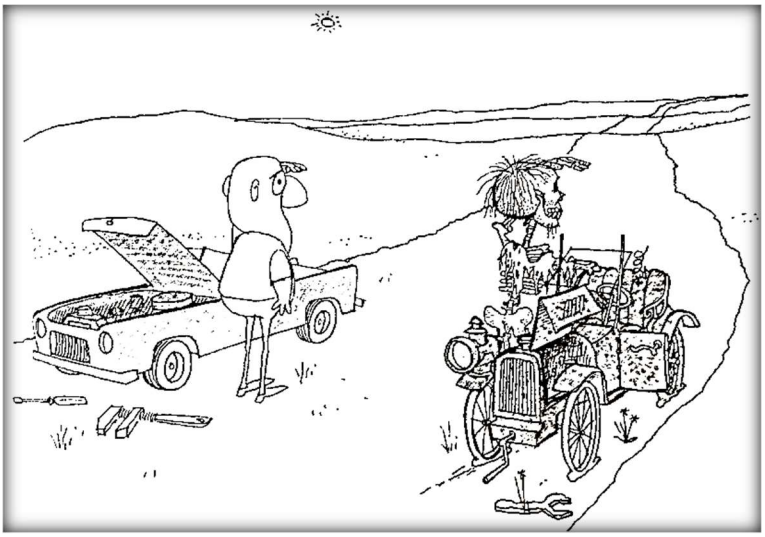


Abb. 6.9: Isolation trotz Fortschritt (Quelle: *Esto No es Todo*, 2020: 161) – © Quino

„[Quino] como el gran portavoz de varias generaciones de personas que no se resignan al estado de las cosas y siguen soñando con un mundo mejor"

(*Página/12 – RADAR*, M. Maristain 22.02.2004: „Quinografía")[48]

Mafalda ist ein Sprachrohr (*portavoz*) jener Generationen, die von einer besseren Welt träumten. Mit ihrer Redebegabung wirkt sie zwar streng, jedoch äußerst souverän. In Abb. 6.10a zeigt sie ihrer Puppe, dass das Weltkugel-Modell („maqueta") hübscher ist als das Original. Hiermit kritisiert sie die Regierungen, die die Welt führen und das Leben auf dieser zu einer echten Katastrophe („desastre") machen. Deshalb fragt sie in Abb. 6.10b ihre Mutter, ob sie alle Länder oder nur die mit schlechten Regierungen säubern (*limpiar*) soll, was Raquel erstaunt zurücklässt. Die Lektüre beider Streifen vermittelt einen Eindruck von Quinos Haltung gegenüber Regierungen, die das Leben in der Gesellschaft zu einem sozialen Unglücksfall machen. Das Konzept des Desaströsen („es un desastre"), welches Mafalda in Panel 3 von Abb. 6.10a ausspricht, kann aus zwei Blickwinkeln interpretiert werden. Einerseits sind damit Länder gemeint, die für die von bewaffneten Konflikten direkt betroffene Bevölkerung unhaltbare politische und sozioökonomische Situationen verursachen. Andererseits bezieht sich dies auf totalitäre Regime, die in ihren Gesellschaften Angst und Unterwürfigkeit

[48] „[Quino] als großer Sprecher mehrerer Generationen von Menschen, die sich nicht mit dem Stand der Dinge abfinden und weiter von einer besseren Welt träumen". Siehe Link unter Maristain 2004.

durch politische Verfolgung hervorrufen. Mafalda schlägt eine hypothetische, aber sehr effektive Lösung für das sogenannte „globale Desaster“ vor, indem sie den Staubwedel gezielt einsetzt: „¿Limpio todos los países o sólo los que tienen malos gobiernos?“ (Abb. 6.10b, Panel 4). In diesen Haltungen lässt sich eine Parallele zwischen der sozialen Sinndeutung Discepolíns und Quinos erkennen, die die desolaten Verhältnisse der Gesellschaft nachdrücklich kritisiert. Allerdings lassen sich hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Lage in Argentinien folgende Unterschiede zwischen den beiden Zeiträumen feststellen, die beispielhaft soziopolitische *desastres* zeigen und im folgenden Absatz beschrieben werden.



Abb. 6.10: a) Weltmodell; b) Staubwedel (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005:165/76)[49] – © Quino

Aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit und des Elends in der *década infame* wurde der Allgemeine Gewerkschaftsbund (CGT) gegründet, um die Arbeiterbewegung zu vereinen. Während des Uriburu-Regimes (1930-1932) wurde jedoch das Kriegsrecht verhängt und anschließend der Belagerungszustand ausgerufen. Infolgedessen wurden anarchistische und kommunistische Gewerkschaften in den Untergrund getrieben, ihre Anführer eingesperrt, gefoltert oder ins Exil gezwungen[50]. Einige Regierungsgegner wurden zum Tode verurteilt.[51] Inmitten dieses Chaos äußerte Discepolín seine Ratlosigkeit in protestierenden Versen (s. 4.4.1): „Qué sapa, señor“ (1931), „Tres esperanzas“ (1933) und „Cambalache“ (1934). Beim Militärputsch

[49] „Schau, das ist die Welt, siehst du?“ / „Weißt du, warum diese Welt schön ist? Ehéé?“ / „Weil es ein Modell ist. Das Original ist eine Katastrophe!“ / „Mafalda!“ „Ich komme!“ / „Da du mir hilfst, mach mit dem Staubwedel beim Globus weiter. Ok?“ „Alle Länder säubern oder nur die mit schlechten Regierungen?“.

[50] Für weitere Informationen siehe Joel Horowitz (2001: 246-249): „Luego del golpe de septiembre“.

[51] Beispiel hierfür ist die Hinrichtung von Severino Di Giovanni am 1. Januar 1931, einem italienischen Anarchisten, der die Militärregierung von Uriburu kritisierte. Im Zuge der Organisation von Unterstützungskampagnen für Sacco und Vanzetti (1928) machte er sich durch gewalttätige Aktionen bemerkbar und wurde deshalb später von der Militärregierung verhaftet. Siehe dazu u.a. Roberto Arlt: „El fusilamiento de Severino Di Giovanni“ in *El Historiador*, Link unter Pigna (o.J.); das Theaterstück von Ariel Núnez di Croce „Un hombre peligroso“, Trailer in TVP-Vivo: https://youtu.be/B6Q-kWdwcgE (2024-06-25) sowie Osvaldo Bayer (1998): „Severino di Giovanni, el idealista de la violencia“.

gegen Präsident Arturo Illia (1966), der vom Oberbefehlshaber der Streitkräfte Juan C. Onganía organisiert wurde, reagiert die Bürgerschaft anders, nämlich mit radikaler Militanz, gefolgt von extremen Aufständen. Dies steht im Gegensatz zur strengen sozialen Kontrolle, Zensur, Ausgrenzung und Polizeirepression durch die De-facto-Regierung. Sie wurden nicht nur gegen die Jugend der *década rebelde* eingesetzt, sondern auch gegen alle Gruppen, die sich den Plänen der Diktatur widersetzten. Als Reaktion darauf kam es zu sozialen Mobilisierungen von Arbeitern (unterstützt von der CGT, Abb. 6.11) und Universitätsstudenten, die während der blutigen Ereignisse (*Rosariazo*, *Cordobazo* und *Viborazo*)[52] von der Polizei unterdrückt wurden. Die Regierung der „Revolución Argentina" verfolgte auf kultureller und bildungspolitischer Ebene eine rigide Linie. Dies manifestierte sich in einer Intervention in nationalen Universitäten, welche als Quellen marxistischer Infiltration kategorisiert wurden. Die Polizei besetzte die Fakultäten der UBA (Universidad de Buenos Aires) und unterdrückte Studenten und Lehrer auf brutale Weise. Besonders an der Fakultät de Ciencias Exactas kam es zu massiven Einschränkungen, die in der sogenannten „Noche de los bastones largos"[53] kulminierten (vgl. Tcach 2007: 52)[54]. Die Kirche förderte ebenfalls den christlichen Sozialismus im Zuge der Bewegung „Sacerdotes para el Tercer Mundo" (z.B. Padre Carlos Mujica)[55], angetrieben von den Ideen des Zweiten Vatikanischen Konzils und der Bischofskonferenz von Medellín im Jahr 1968. Eine der erschütterndsten Verfolgungen Oppositioneller aus der Kirche verübte die Militär-Junta 1976 beim „Masacre de San Patricio" an den pallottinischen Priestern und Seminaristen (s. 5.4.1). Auch die Ermordung Che Guevaras im Jahr 1967 verdeutlichte die Möglichkeit revolutionärer Gewalt. Perón unterstützte während seines Exils in Spanien die Bildung bewaffneter Gruppen, die zur Destabilisierung der Militärdiktatur beitrugen. Die kubanische Revolution sowie der Kampf um die Unabhängigkeit von Algerien inspirierten die Gründung der ersten bewaffneten Organisationen wie beispielsweise die *Montoneros* (1972) sowie die seit 1971 aktive *ERP* (Ejército Revolucionario del Pueblo). Die ERP wird für die Entführung von Stanley Sylvester (britisches Honorarkonsul und Direktor von Swift in Rosario) sowie für die Ermordung von Oberdan Sallustro (Direktor von FIAT Concord in Córdoba) und José E. Aramburu (Leutnant General) verantwortlich gemacht. Die PCR (Partido comunista revolucionario) wurde als Teil der Kommunistischen Partei gegründet, und daraus entstand der Kern der Argentinischen Befreiungskräfte FAL (Fuerzas Argentinas de Liberación), die als Verbindung zwischen dem kämpferischen Peronismus und

[52] Diese Protestbewegungen agierten in Rosario (1969) und Córdoba (1969 und 1971). Siehe Gordillo (2007: 348-364): „Las nuevas formas de la protesta obrera y la rebelión popular".

[53] „Nacht der langen Stöcke", die sich auf den Schlagstock der Polizei bezieht, der Quinos Abbildung als „*el palito de abollar ideologías*" berühmt machte (s. Kap. 5.4.1 – Abb. 27).

[54] Tcach (2007: 52) berichtet auch über einige soziokulturelle Konsequenzen dieser repressiven Maßnahmen, deren Betrachtung ich in dieser Studie für relevant halte: „La represión fue acompañada de un clima persecutorio que se reflejaba en la vida cotidiana. […] La asfixia cultural favoreció la emigración de científicos y académicos al exterior, fenómeno que fue conocido como ‚*fuga de cerebros*'". („Mit der Repression ging ein Klima der Verfolgung einher, das sich im täglichen Leben widerspiegelte. […] Die kulturelle Unterdrückung begünstigte die Abwanderung von Wissenschaftlern und Akademikern ins Ausland, ein Phänomen, das als ‚*Brain-Drain*' bekannt wurde").

[55] Die Ermordung Mujicas am 11. Mai 1974 während der Perón-Regierung durch die *Triple A* (Argentinische Antikommunistische Allianz) wird im Film *The Two Popes* von Fernando Meirelles (2019) evoziert. Mehr über Leben, Tod und den politischen Nutzen des Mordes an Pater Mugica siehe Ceferino Reato 2024.

den Priestern der Dritten Welt fungierten.[56] Das dargestellte Plakat (Abb. 6.11) zeigt den Kampf der CGT mit eiserner Faust und den Ausruf „¡BASTA!“.



Abb. 6.11: Kampf der „CGT de los argentinos“
Autor: Raimundo Ongaro (Grafiker)

(Quelle: *Ver la Historia*, Episodio 10 –
Tiempos violentos 1966-1976, 08:21-08:34)

Trotz unterschiedlicher Widerstandsmodalitäten zeigen alle diese Beispiele das aufgeregte gesellschaftspolitische Klima, das in Argentinien in der o.g. Zeitraum herrschte. Daher ist die mutige Positionierung Discepolíns und Quinos beachtenswert. Auch die sarkastische Antwort von Mafalda auf diese globale „Desastre“-Situation in Abb. 6.12 zeigt dies. Zunächst beobachtet sie eine Baustelle am Straßenrand, auf einem Warnschild ist zu lesen: „Cuidado! Hombres trabajando“ (Panel 1). Ihr Blick bleibt auf das Schild gerichtet. Die Sequenz zeigt in Panel 2 durch erkennbare weiße Kittel und Ranzen (= Schulsymbole), wie sie den Heimweg von der Schule fortsetzt. Sie geht jedoch in Panel 3 ein paar Schritte zurück. Was ist der Grund? In Panel 4 ist sie zu sehen, wie sie sich hinter dem Laternenpfahl versteckt, von rechts nach links blickt und auf den richtigen Moment wartet. In der Pointe (Panel 5) wird ihre Kühnheit deutlich und ihre Botschaft verständlich. Durch diese Geste wird anerkannt, dass die Arbeit der Menschen im Allgemeinen oder im globalen Kontext einer „achtsamen“ Beobachtung (¡cuidado!) unterliegt. Dieser Hinweis könnte als Anlass dienen, um historische Aspekte menschlicher Katastrophen (= *desastres*) sowie die Herrschaftsinstrumente politischer Eliten (etwa Unterdrückung, Zensur usw.) aufzuzeigen. Damit wird ersichtlich, dass die Rezeption als eine Art Resonanzraum innerhalb der damaligen argentinischen Diskurse fungierte. Mafaldas Idee spiegelt Quinos Beitrag zur kulturellen Geschichte des Landes wider.



Abb. 6.12: „Achtung! Männer am Arbeiten“ (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 528) – © Quino

[56] Erweiterte Argumente zu dieser soziopolitischen Lage in Argentinien können gefunden werden u.a. in Gordillo 2007: 348-373, „Nuevas formas de la protesta obrera y la rebelión popular“ und „La transformación del ciclo de protesta obrera“; siehe Link unter Pigna 2015: „Tiempos violentos (1966-1976)“, 07:40-24:51.

Die von beiden Autoren verwendeten Diskursstränge (Bild/Text/Musik) zeichnen sich durch Klarheit in dem Appell aus. Sie behandeln aktuelle soziokulturelle Themen und vermitteln diese auf verständliche Weise. So gelingt es beiden, ihre Botschaft effektiv und unverkennbar zu vermitteln. Die Fähigkeit beider Autoren, tiefsinnige Themen in sehr einfachen Bild-Text-Motiven zu verschlüsseln, wird in den Versen zusammengefasst, die von Joan Manuel Serrat – Quinos Freund – über die Einstellung zum Leben gesungen hat:



De vez en cuando la vida
afina con el pincel
se nos eriza la piel y faltan palabras
para nombrar lo que ofrece
a los que saben usarla.[57]

(J. M. Serrat)

Abb. 6.13: Quinos Denkphase (Quelle: www.quino.com.ar)

6.2.2 Zeitdokumente – Wandelprozesse – persönliche Stellungnahmen



Abb. 6.14: a) Discepolín und „Cambalache"-Partitur; b) Uriburu und Diario *Crítica*, 08.09.1930

In diesem Abschnitt wird die Parallelität in der Bedeutung der Werke von Discepolín und Quino für gesellschaftliche Umbruchprozesse zwischen 1930 und 1975 untersucht. Dabei stehen zunächst die autobiographischen Aussagen im Vordergrund, da sie die individuellen Positionen der beiden Autoren zu den gesellschaftspolitischen Veränderungen ihrer Zeit verdeutlichen.

Enrique Santos Discépolo wird von Galasso als sensibler Mensch dargestellt, der den Schmerz anderer wie seinen eigenen empfand und dafür geschätzt wurde. Er konnte sich nie von seinem sozialen Umfeld und seinem Engagement für die Bedürftigsten lösen. Es sind, wie Jauretche treffend bemerkt, die „Quijotes", die mutig gegen die etablierte Heuchelei kämpfen und sie diskreditieren (vgl. Galasso 1986: 5). In seinem kurzen Stück *El organito*, das am 19. Oktober 1925 im Teatro Nacional in Buenos Aires uraufgeführt wurde, thematisiert Discepolín die Welt der Marginalisierten und Frustrierten in einer exklusiven Gesellschaft für Wenige und ihren Kampf ums Überleben. Das Stück erzählt von den Schwierigkeiten einer italienischen Einwandererfamilie in Buenos Aires in den 1920er Jahren. In seiner

[57] „Von Zeit zu Zeit wird das Leben mit dem Pinsel verfeinert, unsere Haut kribbelt und es fehlen die Worte um zu benennen, was es denjenigen bietet, die es zu nutzten wissen".

Abhandlung *Discépolo y su época* beschreibt Galasso (1973: 50) es wie folgt: „Descorriendo el velo de la hipocresía pequeño-burguesa, ‚El organito' plantea la imposibilidad de los auténticos valores morales en una sociedad donde la subsistencia exige una lucha despiadada. Y adelantando ya la idea de ‚Yira, yira', da una versión descarnada de la existencia"[58]. Dieses Theaterstück veranschaulicht den skeptischen Ansatz, der in Discepolíns Tangos wiederkehrt: Die Rebellion gegen soziale Missstände (vgl. ebd.: 51). In ähnlicher Weise präsentiert *Caramelos surtidos* (1931), ebenfalls am Teatro Nacional uraufgeführt, verschiedene Straßenszenen, die sich an einer Ecke von Buenos Aires abspielen. Discepolín betrachtete das Leben als ein theatralisches, menschliches, komplexes und malerisches Phänomen, das es wert ist, auf die Bühne gebracht zu werden. Der Künstler analysierte seine Umgebung und nutzte sozialen Interaktionen als Inspiration für seine Werke. Sein Ziel war es, diese Beobachtungen den Zuhörern/Lesern zu vermitteln und eine mögliche Reaktion zu erzeugen.

„*El modelo que seguí en mis obras fue la vida*"[59] (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 18)

Discepolín wurde aufgrund seiner Fähigkeit, zeitgenössische Trends und Entwicklungen zu verstehen, häufig als einflussreiche Persönlichkeit betrachtet. Dies zeigt sich beispielsweise in den Anerkennungen und Zitaten seiner Zeitgenossen und in seiner o.g. Aussage („el modelo a seguir es la vida"). Er war ein aufmerksamer Beobachter der Veränderungen seiner historischen Epoche und nutzte Zeitungen als Inspirationsquelle. Seine Kompetenz, relevante Ereignisse kritisch zu analysieren und zu kommentieren, hatte signifikanten Einfluss auf seine Kommunikation mit der Öffentlichkeit. Diese manifestierte sich in der Veranschaulichung seiner Gedanken zu konkreten Ereignissen durch Ideen, Töne und Bilder in vorstrukturierten Erzählungen. Diese Form der zeitnahen Vermittlung wurde laut mehreren Quellen von der breiten Bevölkerung positiv aufgenommen. Während der *década infame* wies Discepolín auf überzeugende Weise in den Versen von „Cambalache" auf Tatsachen hin, die zu einer moralisch dekadenten Situation führten. An der Schlüsselstelle dieses Textes wagt Discepolín eine emblematische Interpretation des 20. Jahrhunderts, obwohl erst ein Vierteljahrhundert vergangen ist. Dazu verwendet er das Bild der *Cambalache* und erklärt diese Zeit zu einer „problematischen und fieberhaften" Erfahrung. Da der Tangotext in 4.4.1 bereits einer ausführlichen Analyse unterzogen wurde, erfolgt an dieser Stelle lediglich eine punktuelle Darstellung von Ereignissen, die eine solche *discepolianische* Adjektivierung („problemático y febril") rechtfertigen.

Dazu gehören die Unterbrechung der Demokratie durch einen Staatsstreich (General Uriburu setzte die Regierung Yrigoyen durch einen Putsch ab) sowie der Roca-Runciman-Pakt (1933) im Rahmen des Fleischhandels zwischen Argentinien und England, dessen Machenschaften dem argentinischen Staat besonders schadeten und der von Lisandro de la Torre (Senator für die *Partido Demócrata Progresista*) aufgedeckt wurde[60]. Die Untersuchung im

[58] „‚El organito' lüftet den Schleier der kleinbürgerlichen Heuchelei und hebt die Unmöglichkeit authentischer moralischer Werte in einer Gesellschaft hervor, in der der Lebensunterhalt einen rücksichtslosen Kampf erfordert. Und, indem er die Idee von ‚Yira, yira' vorantreibt, gibt er eine drastische Version der Existenz".

[59] „Das Modell, dem ich in meinen Arbeiten folgte, war das Leben".

[60] Siehe Pigna (o. J.): „Lisandro de la Torre", Juan Carlos Korol (2001: 24-29): „El sector externo y los cambios en el contexto internacional" sowie Galasso (2006: 3-6): „El Tratado Roca-Runciman".

Jahr 1935 führte aufgrund ihres Umfangs und ihrer Schwere zu einem beispiellosen Skandal in den Annalen des argentinischen Parlaments. Während dieser Debatte wurde der Senator Enzo Bordabehere aus der Provinz Santa Fe im Senat der Nation ermordet[61] (s. Abb. 6.15a). In diesem Kontext sind zudem weitere Ereignisse zu vermerken: die bereits genannte Hinrichtung Severino Di Giovannis, eines anarchistischen Einwanderers aus Italien, am 1. Februar 1931, nachdem er die Unterdrückung durch die De-facto-Regierung von José Félix Uriburu kritisiert hatte (s. 6.2.1); die durch den Börsencrash verursachte globale Krise; die Entstehung prekärer Siedlungen wie der *Villa Desocupación* (heute Villa 31, s. Abb. 6.15b) in der Nähe des Bahnhofs Retiro (in der Hauptstadt) als Folge der durch die steigende Arbeitslosigkeit ausgelösten Binnenmigration; die zahlreichen Selbstmorde prominenter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Argentinien und Uruguay, die u.a. durch das amoralische Klima, die zunehmende Korruption[62] und die sozial-wirtschaftlich erstickende Atmosphäre der Zeit motiviert waren: u.a. Leopoldo Lugones (18.02.1938), Alfonsina Storni (24.02.1938)[63], Lisandro de la Torre (06.01.1939), Enrique Méndez Calzada (28.07.1940), Florencio Parravicini (25.03.1941), Horacio Quiroga (19.01.1937) und Edmundo Montagne (1941). Discepolín thematisiert Suizid als soziales Problem im Tango: „Tres esperanzas" (1933, „Cachá el *bufoso*[64]…y chau…¡vamo a dormir!"), „Esta noche me emborracho" (1928, „¡Mire, si no es pá suicidarse / que por este cachivache / sea lo que soy!...", „Infamia" (1941, „Tu vida desde entonces fue un suicidio, vorágine de horrores y de alcohol"), „Desencanto" (1936, „Yo vivo muerto hace mucho").[65] Abb. 6.15 zeigt Fotos aus dem AGN, die einige der oben genannten Ereignisse als Zeitdokumente festhalten. Angesichts der Korruptionsaffären, bei denen die meisten Verhandlungspartner aus der Regierung und ihrer Beamtenschaft stammten, hielt Senator Villafañe bei einem Abendessen zu seinen Ehren eine historische Rede. Er prangerte die Straflosigkeit offen an („la acusación y sanción moral […] sólo han alcanzado a los chicos") und verwendete hierbei eine scharfsinnige Strophe aus „Martín Fierro" (José Hernández, 1872)[66]:

> En el mismo caso del Palomar[67] hemos visto que la acusación y la sanción moral de la asamblea sólo han alcanzado a los chicos, y respecto de los grandes se ha cumplido al pie de la letra lo que dice el verso de *Martín Fierro*:

[61] Ausführliche Informationen dazu liefern (u.a.): Pigna (o. J.): „Enzo Bordabehere"; Diario *El Mundo*, Año VIII, Nº 2612, Buenos Aires, 24.07.1935; Film *Asesinato en el Senado de la Nación* von Juan J. Jusid (1984).
[62] Siehe Pigna (o. J.): „Los negociados de la década infame".
[63] Siehe Pigna (o. J.): „Alfonsina Storni".
[64] *Bufoso*: Pistola, revólver (Del ital. jergal *buf*: disparo de arma de fuego) (Conde 2019: 72). Pistole.
[65] Andere Tangos, die sich mit dem Thema Selbstmord befasen, sind „Afiches" (1956, H. Expósito/A. Stampone), „Tiempos viejos" (1926, M. Romero/F. Canaro); „Solo" (1986, F. Pino Solanas).
[66] Das Gedicht „Martín Fierro" ist ein langes erzählendes Werk in acht Silben und gilt als Höhepunkt der Gaucho-Literatur. Es wird als argentinisches Nationalepos angesehen. Es ist zu einem Klassiker von außerordentlichem Erfolg geworden, der noch heute in der mündlichen Überlieferung nicht nur in Argentinien, sondern im gesamten hispanischen Kulturkreis überlebt. Es stellt die episch anmutende Lobpreisung der Figur des Gauchos dar, Rebell und Streitsüchtiger, *Payador* und Verbannter, die ihre Unabhängigkeit von Vorbildern beanspruchte, indem sie sich mit der einheimischen Folklore der Pampa beschäftigte. Das Gedicht war ursprünglich in zwei Teilen – *El Gaucho Martín Fierro* (1872) und *La Vuelta de Martín Fierro* (1879) – herausgegeben worden.
[67] Ein Geschäft, das schwerwiegendere politische Konsequenzen nach sich zog, war 1934 der Verkauf der Palomar-Ländereien neben dem Military College durch Frau María Antonia Pereyra Iraola de Herrera Vegas und ihre Schwester María Luisa.

La Ley es tela de araña—
en mi inorancia lo esplico:
no la tema el hombre rico—
nunca la tema el que mande,
pues la ruempe el vicho grande
y sólo enrieda a los chicos ...

(Quelle: Pigna (o.J.): „Los negociados de la década infame"; J. Hernández 1994: 243)[68]



Abb. 6.15: a) Ermordung von Enzo Bordabehere am 1935-07-23 (Quelle: Archivo General de la Nación Argentina - AGN-DDF Caja 44 – Inv. 19214); b) Bewohner der „Villa Desocupación" (Quelle: Tomo 7 – Colección Nueva Historia Argentina, 2001: 211)

Ein weiteres Beispiel für Korruption ist der sogenannte 'fraude patriótico' (patriotischer Betrug), der in Abb. 6.16 visuell dargestellt wird. Abbildung. 6.16a zeigt ein Foto, auf dem ein Bürger seine Stimme ordnungsgemäß abgibt. Die Karikatur (Abb. 6.16b) zeigt einen dritten Bürger in der Schlange, der einen Stapel Stimmzettel in der Hand hält. Dies deutet auf Betrug hin. In seinem Aufsatz „La política bajo el signo de la crisis" (2017) erläutert Alejandro Cattaruzza das Ausmaß derartiger Betrügereien während der *década infame*:

> Estas medidas se daban en el contexto de una creciente ilegitimidad política, proveniente del golpe de Estado que había derrocado a Yrigoyen en setiembre de 1930, del posterior fraude electoral a gran escala, implantado desde mediados de la década, y de los episodios de corrupción en los que se vieron involucrados los gobiernos, y algunos opositores, durante la década.[69] (Cattaruzza 2017: 22)

[68]„Im gleichen Fall des Palomar haben wir gesehen, dass die Anklage und die moralische Sanktion der Versammlung nur die Kleinen erreicht haben, und in Bezug auf die Großen hat sich das, was der Vers von ‚Martín Fierro' sagt, buchstabengetreu erfüllt: ‚Das Gesetz ist ein Spinnennetz, / in meiner Unwissenheit erkläre ich es: / Der reiche Mann fürchtet sich nicht davor, / nie fürchtet es derjenige, der das Sagen hat, / denn der große Kerl macht es kaputt / und nur die Kleinen beunruhigt es".

[69]„Diese Maßnahmen erfolgten im Zusammenhang mit der wachsenden politischen Illegitimität, die auf den Staatsstreich gegen Yrigoyen im September 1930, den anschließenden groß angelegten Wahlbetrug seit Mitte des Jahrzehnts und die Korruptionsepisoden zurückzuführen war, an denen während des Jahrzehnts Regierungen und einige Gegner beteiligt waren".





Abb. 6.16: a) Bürgerstimme; b) Wahlbetrug
(Quelle: a-AGN; b- Presse-Karikatur)

Der moralische Verfall wurde in verschiedenen Tangos thematisiert, jedoch in keinem so eindringlich wie in „Cambalache", in dem das gesamte 20. Jahrhundert als unzüchtig und chaotisch dargestellt wird. Die herausragende Stellung des Tangos „Cambalache" innerhalb der musikalischen Landschaft Argentiniens wird durch die Tatsache unterstrichen, dass er in die schwarzen Listen aufgenommen wurde, die im Rahmen des sogenannten *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) erstellt wurden. Die Maßnahme zielte darauf ab, die Verbreitung von Liedern, die als gefährlich eingestuft wurden, durch die Medien zu unterbinden. In den 1930er und 1940er Jahren wurde jedoch auch die Verwendung des *Lunfardo*-Argots in Tangotexten zensiert. In Abbildung 6.17 wird diese Situation durch *Caras y Caretas* veranschaulicht. Die Darstellung zeigt eine Szene, in der die Übertragung des Radios unterbrochen wird. Die Verwendung dieses spezifischen Argot *porteño* wurde von Discepolín rigoros verteidigt (vgl. 4.4.1).

„Lo que muchos llaman lunfardo es brillo de la imagen popular, es una nueva forma de la metáfora, es el lenguaje propio de la canción"[70] (E.S.D.)

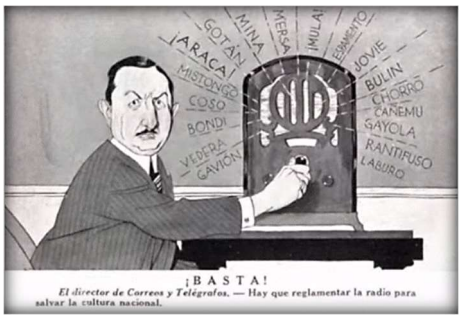


Abb. 6.17: *Caras y Caretas* 1934 – „¡BASTA! El director de Correos y Telégrafos: Hay que reglamentar la radio para salvar la cultura nacional".[71]

Grité el dolor de muchos, no porque el dolor de los demás me haga feliz, sino porque de esta manera estoy más cerca de ellos. Y traduzco ese silencio de angustia que adivino. Usé un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan y ríen sin moldes.[72]
(E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 30)

Im Aufsatz „El Lunfardo en la Literatura Argentina" definiert Conde (2010: 228) diese „modo de expresión popular [como] un repertorio léxico integrado por palabras y

[70] „Was viele *Lunfardo* nennen, ist die Brillanz des populären Bildes, es ist eine neue Form der Metapher, es ist die eigene Sprache des Liedes".
[71] „GENUG! Der Direktor des Post- und Telegrafenamtes: ‚Das Radio muss reguliert werden, um die nationale Kultur zu retten'".
[72] „Ich habe den Schmerz vieler geschrien, nicht weil mich der Schmerz anderer glücklich macht, sondern weil ich ihnen so näher bin; und ich übersetzte das Schweigen des Schmerzes, den ich vermute. Ich habe eine nicht sehr akademische Sprache verwendet, weil die Völker den Akademien immer vorausgehen. Die Völker rufen, schreien, lachen und weinen ohne Muster".

expresiones de diverso origen, utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido, transversalmente, en todas las capas sociales y centros urbanos de la Argentina“[73]. Des Weiteren verweist Conde auf die Originalität dieses Argots im Vergleich zu anderen lexikalischen Repertoires:

> [E]n casi todos los idiomas existe un vocabulario de este tipo. En Francia es el *argot*, en Brasil la *giria*, en Chile la *coa*, en los Estados Unidos el *slang*. Todos son repertorios léxicos creados por esos pueblos al margen de la lengua general, pero básicamente compuestos de términos que pertenecen a esa misma lengua. El lunfardo es, comparado con ellos, un fenómeno lingüístico único.[74] (Conde 2010: 228)

Discepolíns Bemühungen, mit den Menschen zu kommunizieren, sind von seinem Kampf gegen die Zensur des *Lunfardo* geprägt (s. 4.1). Im Gegensatz dazu hatte Quino der Zensur seiner Zeichnungen durch verschleierte Symbole standgehalten.[75] Der Zeichner verwendet kollektive Symbole, um Themen anzusprechen, die sowohl den sozialen als auch den politischen epochalen Wandel aufgreifen und gesellschaftliche Entwicklungen kritisch kommentieren. Sein Humor verbindet das Mittel des grafischen Kommentars mit dem Zündstoff der Themen. Diese Strategie zeigt sich in *Mafalda* z.B. durch Illustrationen, die mit der Doppeldeutigkeit der Witze spielen (anstatt *el Cordobazo*[76] nennt Miguelito *el Miguelazo*) oder in der Verwendung einer Parodie auf Sicherheitsbeamte wie Mafaldas „El palito de abollar ideologías“. Sie bringen Quinos Scharfsinn zur Geltung und regen den Leser zur persönlichen Interpretation an.

„*La principal fuente de ideas está en los diarios*“[77]
(Quino, *La Opinión Cultural*, 03.12.1972 zit. n. *El Historiador*)[78]

Quinos Aussage entspricht der Inspirationsquelle Discepolíns, da das Leben der Gesellschaft sowohl in den Zeitungen als auch in verschiedenen anderen Medien der Zeit (Fernsehen, Radio) dargestellt wird. Dieser unmittelbare Kontakt mit der Realität und die Verwendung von Texten, Bildern, Musik und autobiografischen Erzählungen als Mittel zur Anregung der Leser/Hörer sind relevante Aspekte intermedialer Kommunikation zwischen populären Autoren und ihrem Publikum. Dieses Merkmal kennzeichnet die Arbeit von Quino und Discepolín und kann als Gemeinsamkeit angesehen werden.

---

[73] „populäre Ausdrucksweise [als] ein lexikalisches Repertoire, das aus Wörtern und Ausdrücken unterschiedlichen Ursprungs besteht, die abwechselnd mit denen des Standardspanischen verwendet werden und sich quer durch alle sozialen Schichten und städtischen Zentren Argentiniens verbreiten“.
[74] „In fast allen Sprachen gibt es einen Wortschatz dieser Art. In Frankreich ist es *argot*, in Brasilien ist es *giria*, in Chile ist es *coa*, in den Vereinigten Staaten ist es *slang*. Sie alle sind lexikalische Repertoires, die von diesen Völkern außerhalb der allgemeinen Sprache geschaffen wurden, aber im Wesentlichen aus Begriffen bestehen, die zu derselben Sprache gehören. Lunfardo ist im Vergleich zu ihnen ein einzigartiges Sprachphänomen“,
[75] Für *Mafalda* wichtige Symbole mit entsprechenden Erläuterungen siehe u.a. Donadon 2021: 120.
[76] Name einer populären Revolte in der Stadt Córdoba am 29. Mai 1969, die mit Gewalt unterdrückt wurde.
[77] „Die Hauptquelle für Ideen sind Zeitungen“.
[78] Siehe Link unter Pigna (o. J.): „Quino“.



Abb. 6.18: Krieg und widersprüchliches Verhalten (Quelle: *Esto No es Todo*, 2020: 370) – © Quino

In Abb. 6.18 nutzt Quino christliche Symbole, um die Grausamkeit des Krieges hervorzuheben, von der die Presse berichtete. In einem von Bomben zerstörten und in Trümmern liegenden Wohngebiet versucht ein Soldat – erkennbar an seiner Uniform und militärischer Ausrüstung (Maschinengewehr) – ein heruntergefallenes Kruzifix wieder anzubringen. Verschiedene Sinnbilder werden kombiniert, um das Setting allegorisch abzubilden: eine umgestürzte Nähmaschine (als Darstellung häuslicher, oft weiblich konnotierter Arbeit), durchtrennte Stromkabel (als Symbol für die Zerstörung der zivilen Kommunikation), ein Maschinengewehr und ein Panzer (beide als Symbole für den Krieg) sowie das religiöse Symbol des Kreuzes. Das Motiv der Kollektivkritik zeigt das widersprüchliche Verhalten der Menschen auf. Sie zeigen Respekt gegenüber religiösen Symbolen, gleichzeitig aber fehlt es ihnen an Empathie gegenüber Menschen (das „Du sollst nicht töten"-Gebot). Somit stellt Quino die Absurdität und Grausamkeit des Krieges satirisch der Frömmigkeit gegenüber.

In der lokalen Publikation *El Mundo* wirkt Mafalda konsterniert, da die demokratischen Werte im Land durch einen Putsch ausgesetzt wurden (Abb. 6.19). In seiner täglichen Veröffentlichung für diese Zeitung stellt Quino anhand des Gesichtsausdrucks Mafaldas (Close Up-Aufnahme, Abb. 6.19b) die emotionale Situation der Argentinier vor dem Militärputsch (Abb. 6.19a) von General Onganía (28. Juni 1966) gegen die verfassungsgemäße Regierung von Dr. Arturo Ilia dar. Einige gesellschaftspolitische Konsequenzen im Land wurden bereits in 6.2.1 (Abb. 6.11) dargelegt. Quinos Standpunkt wird durch das verwirrte Gesicht seiner Comicfigur und den verbalen Einsatz einer zensierten Aussage (abgebrochener Satz) verstärkt. Die große Ratlosigkeit, die den Zustand der Gesellschaft widerspiegelt, drückt der Zeichner durch Mafaldas starren Blick und die herabhängenden Mundwinkel aus.



Abb. 6.19: a) Ankündigung der Machtergreifung; b) Reaktion auf den Militärputsch (Quelle: *El Mundo*, 29.06.1966)[79] – © Quino

[79] „Also, DAS was sie mir in der Schule beigebracht haben ...".

„La politización de mi familia me marcó muchísimo"[80]

(Quino in Rodrigo García Interview, *Público* 07.05.2016)

Die Politisierung in der Familie oder im Freundeskreis stellt eine Gemeinsamkeit von Quino und Discepolín dar, die ihr Leben und ihre Arbeit geprägt hat. Discepolín war in seiner Jugend Mitglied der Gruppe „Artistas del pueblo", während Quino in eine Familie hineingeboren wurde, die vom spanischen Bürgerkrieg betroffen war. In einem Interview mit dem Zeichner Miguel Rep und dem Reporter Martín Pérez für *Página 12 / RADAR* am 29. Juli 2012 erinnerte sich Quino u.a. daran, dass seine Großmutter Kommunistin und seine Eltern „sozialistoides" waren. Mit mildem Lächeln sagte Quino dazu: „Se armaban unas discusiones [tremendas] […] Por eso es que yo siempre fui muy politizado"[81]. Der familiäre Hintergrund hatte bei Quino eine Sensibilität für antagonistische soziopolitische Haltungen geweckt, die zu anregenden Debatten führten und sein Schaffen nachhaltig prägten.



Abb. 6.20: Vorwand der Gutmütigkeit (Quelle: *Toda Mafalda* 2005: 76/ 77)[82] – © Quino

[80] „Die Politisierung meiner Familie hat mich sehr geprägt". Siehe Link u. García 2016.

[81] „Es gab gewaltige Diskussionen. […] Deshalb war ich immer sehr politisiert". Siehe Link unter Pérez 2012.

[82] Strip a): „Sind Sie gut, mein Herr?" „Natürlich Kleine!" / „Sind sie gut, gnädige Frau?" „Ich? Ja, meine Kleine." / „Sind sie gut, Don?" „Hey! Klar Mädchen!" / „Oh! Endlich eine Kategorie, bei der wir die Autarkie erreicht haben!"; Strip b) „Herr Polizist, sind sie gut?" / „Die Polizisten sind alle gut." / „Ich fange an zu verstehen, wie das Gute funktioniert"; Strip c): „Sind Sie gut, Herr Manolo? / „Was für eine Frage, Kleine! Ja,

In der Abb. 6.20 erscheint eine Mafalda, die angesichts einer Zeit der ideologischen Radikalisierung eher nachdenklich und introvertiert als rebellisch oder politisch militant ist. Sie fragt verschiedene Passanten (Abb. 6.20a), einen Polizisten (Abb. 6.20b) und Manolos Vater (Abb. 6.20c), ob sie „buenos" (wohlwollend) sind. Natürlich antworten alle mit ja. Zunächst sieht man eine glückliche Mafalda, die getröstet scheint, weil sich alle befragten Personen für gut halten. Bis in Abb. 6.20c Panel 3 (Pointe) der Betrachter durch die an eine Wand gezeichneten Graffitis und Schriftzüge mit der Realität konfrontiert wird, während Mafalda in ihrer illusionären Freude diese übersieht. Denn das gegenwärtige Unbehagen in der Gesellschaft, das Frustration auslöst, offenbart sich, wie an der Wand zu lesen ist, als diskrepant: eine Forderung nach Beachtung der Grundbedürfnisse in der Gesellschaft („[¡¡]BASTA de HAMBRE y DESPIDOS!!"); eine Aufforderung, kriegerische Konflikte zu beenden („[…] YANQUIS FUERA dE VIEt[NAM]!"); ein Flugblatt, das eine Drohung der Industriebosse gegenüber Arbeitersubversionen („LA INDUSTRIA NO TOLERA LA SUBVERSIÓN OBERA!") und terroristischen Bedrohungen („AHORCAREMOS a LOS VENDE PATRIAS") enthält. Die Illusion Mafaldas („¡reconforta saberlo!", „autoabastecimiento") geht dadurch für den erfahrenen Leser verloren. Quino nutzt die gute Laune nur als Vorwand, um Mafaldas Rastlosigkeit als Moralismus darzustellen („¡al final resulta que todo el mundo es bueno!"). Eine soziopolitische Lektüre lässt jedoch verschiedene Ereignisse der Zeit aufleuchten: antikoloniale Forderungen sowie Autarkie („hemos logrado el autoabastecimiento!", Abb. 6.20a); die Militärdiktatur oder bewaffnete Polizisten evozieren, obwohl sie hier keine Gewalt anwenden, mit ihrer Waffe ein Bild von Gewalt (Abb. 6.20b); antiimperialistische Kämpfe (Symbol des Nationalsozialismus neben dem Davidstern, kommunistisches Symbol mit einem Pfeil markiert: „EY UDS. QUÉ HICIEROIN EN HUNGRÍA?", Abb. 6.20c); Widerstand gegen den Vietnamkrieg und sozialistische Autokratien (¡Fidel al paredón!", Abb. 6.20c).

Mit der Verwendung diverser Typografien in den Graffiti wird Protest signalisiert. Die Strategie der Deckmäntel (= la bondad) zeigt Quinos Fähigkeit, sich der Zensur zu entziehen und seine Leser humorvoll über die Geschehnisse zu informieren, die sich während der Veröffentlichung seines Werkes im Land und in der Welt (= Zeitdokument) ereigneten. So offenbart Quino eine unmissverständliche politische Einstellung.

Auf Zeiten des politischen Umbruchs und gewaltsamer Auseinandersetzungen weist Quino auch in verdeckter Form hin, wie Abb. 6.21 zeigt. Auf dem Bürgersteig trifft Mafalda auf zwei ältere Menschen, die sich über die Instabilität der Regierung und die Veränderungen im Land unterhalten. In Panel 1 wird gezeigt, wie Mafalda ihren Blick aufmerksam auf die Menschen richtet, eine Bewegung, die sich in Panel 2 und 3 fortsetzt, wo sie einen Polizisten und einen Militär auf ihrem Weg trifft. Die beiden Agenten sind bewaffnet, aber das Detail liegt in der Haltung: Während der Polizist die Situation auf der Straße beobachtet, hält der Soldat seinen Schlagstock in aggressiver Position. Folglich reflektiert Mafalda in Panel 4 (Pointe) darüber, wie schnell sich manche Dinge entwickeln („poco a poco se nota un desarrollo").

---

na klar!" / „Es ist wunderbar! Jeden den ich frage, ob er ein guter Mensch ist, sagt ja. Am Ende stellt sich heraus, dass alle gut sind!" / „Beruhigend zu wissen!".

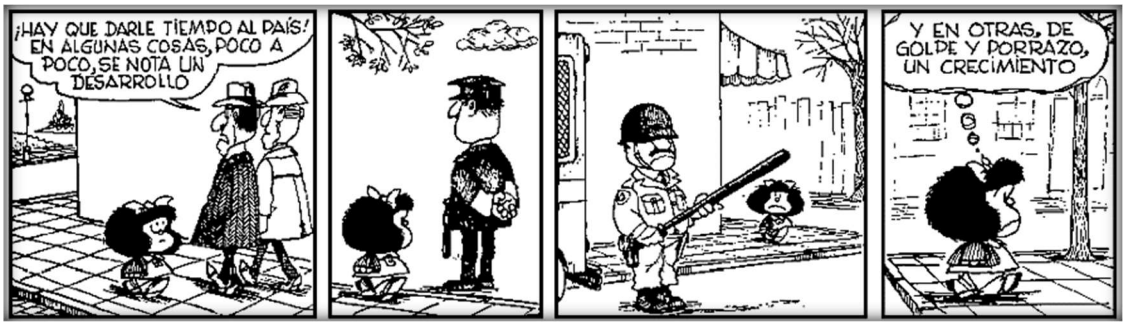


Abb. 6.21: Vorwand der Unterdrückung (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 333)[83] – © Quino

Der Ausdruck „golpe y porrazo" hat eine doppelte Bedeutung, obwohl er prinzipiell die Geschwindigkeit des Wandels (Schlag auf Schlag) anzeigt. Denn „golpes y porrazos" müssen jene hinnehmen, die rebellisch sind und sich weigern, den Maßnahmen der Militärregierung zu folgen. Der Schlagstock wird im Volksmund als „porra" bezeichnet und die durch diese Waffe erlittenen Schläge als „porrazo". Auch hier besteht eine Doppeldeutigkeit, da „porrazos" auch abrupte Stürze beschreiben. Der Begriff bezieht sich auf die Reaktionen auf die Praxis der Folter, die darauf abzielt, Menschen und ihre Ideen zu brechen. Diese Folterung wird als Vorwand zur Aufrechterhaltung der Ordnung getarnt. Ihr zunehmendes Wachstum („crecimiento") zeigt, dass die von der De-facto-Regierung eingeleiteten Unterdrückungsmaßnahmen schneller zugenommen haben als der soziale Wandel, den die Gesellschaft benötigt (Panel 1). Obwohl er vertraute Symbole benutzt, spricht Quino hier allegorisch über Strafverfolgungsmethoden und Unterdrückung sowie mangelndes Einfühlungsvermögen für die dringenden Bedürfnisse der Bürger. Somit fließt durch die Lektüre dieses Comics eine soziale Energie, die von Quino bewusst codiert wurde und sich beim Leser in Form von Gefühlen wie Angst, Unzufriedenheit und Wut manifestieren kann. Diese könnten zu gemeinsamen Protestaktionen motivieren, die in jener Zeit lebensbedrohlich waren.

Dieser Strip stimmt in seiner Kritik mit einigen anderen bereits analysierten überein, u.a. Abb. 5.32 „el palito de abollar ideologías", Abb. 5.32c „Plakatmanipulation", Abb. 5.35a/b „Schreckensherrschaft". Obwohl Quino keiner politischen Partei angehörte, sprach er sich stets entschieden gegen jegliche Einschränkung der Meinungsfreiheit aus, unabhängig davon, welche Regierung gerade an der Macht war. Mit seinem eigenwilligen Humor versuchte Quino, den Blick seiner Leser für die Realität zu öffnen, um sie sachlich, d. h. ohne klar erkennbare Parteinahme, auf die kritische gesellschaftspolitische Situation in Argentinien aufmerksam zu machen. Die Einbindung Quinos in die Kulturgeschichte des Landes manifestiert sich deutlich. Für diese Leistungen wurde der Zeichner sowohl auf lokaler als auch auf internationaler Ebene hochgeschätzt.[84]

Vergleicht man den gesellschaftspolitischen Kontext der jeweiligen Epoche und die entsprechenden Haltungen Discepolíns und Quinos, lassen sich einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen. Es gab sicherlich unterschiedliche Entwicklungen in Bezug auf populäre und mediale Ausdrucksformen (Radio, Fernsehen, Kino, Zeitschriften, Zeitungen,

[83] „Man muss dem Land Zeit geben! Bei manchen Dingen ist nach und nach eine Entwicklung bemerkbar." / „Und bei anderen ein Wachstum Schlag auf Schlag".
[84] Siehe weltweite Auszeichnungen unter www.quino.com.ar.

Musikformen etc.), wie dies bereits in Kap. 4 und Kap. 5 analysiert wurde. Doch genauso wie die politisch motivierten Aufstände der 1960er und 1970er Jahre in blutigen Zusammenstößen zwischen radikalen Gruppen, Paramilitärs und Strafverfolgungsbehörden endeten, hatte die Krise der 1930er Jahre zu sozioökonomischen Problemen geführt, die in einem instabilen politischen Klima, Korruption und Wahlbetrug gipfelten. Diese Lage hatte das Misstrauen der Bürgerinnen und Bürger verschärft und wurde zu einem Nährboden für die Entwicklung des Aufstiegs der *Partido Justicialista*, die 1946 an die Regierung kam. Diese Partei, die die peronistische Lehre vertrat, versprach 1947 in ihrem Dekalog[85] unter anderem, den Horizont des Landes in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht zugunsten der Bevölkerung zu erweitern und das dynamische Marschtempo beizubehalten. Trotz der Tatsache, dass Yrigoyen (*Partido Radical*) in seinen beiden Regierungsperioden (1916-1922 / 1928-1930) in einem bis dahin weitgehend traditionell postkolonial geprägten Land einige gesellschaftliche Veränderungen zugunsten der Mitbürger bewirkt hatte, wird die Proklamation Peróns (am 28. Februar 1947) bezüglich der Arbeitsrechte als ein Meilenstein für die Sozialpolitik der Arbeiter angesehen. Sie wurde später im Artikel 37 der Nationalverfassung von 1949 ergänzt. Diese Zeit war durch die Demokratisierung des allgemeinen Wohlfahrtsstaates geprägt, von dem zunehmend die gesamte Bevölkerung profitierte. Während dieser Periode veränderte sich Discepolíns Einstellung gegenüber der politischen Arena. Diese kristallisierte sich in Form eines Radioprogramms heraus, das seine Radiofigur namens „Mordisquito" unsterblich und zugleich kontrovers machte (Abb. 6.22). Die Radiomonologe erreichten seinerzeit hohe Einschaltquoten (s. 4.4.4). Discepolín prägte dadurch den Slogan „A mí no me la vas a contar!" und den Spitznamen „Mordisquito" für den Antiperonismus. Seitdem werden diese volkstümlichen Redewendungen im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet, um den Umgang mit „beißenden Gegnern" zu beschreiben.



Abb. 6.22: Discepolín und sein Radioprogramm 1951
(Quelle a) *El desconcierto.cl* [86]; b) *El Mirador Nocturno*[87])

[85] Am 24. Februar 1947 proklamierte Präsident Juan Domingo Perón in einer Rede im Teatro Colón die Arbeiterrechte. Diese wurden später in Artikel 37 der Nationalen Verfassung von 1949 aufgenommen. Der Dekalog besteht aus den folgenden Punkten: Recht auf Arbeit, gerechte Umverteilung, Berufsausbildung, menschenwürdige Arbeitsbedingungen, Erhaltung der Gesundheit, Sozialhilfe, soziale Sicherheit, Schutz der Familie, wirtschaftliche Besserung und Verteidigung beruflicher Interessen sind grundlegende soziale Rechte (s. Altamirano 2002: 233-239: „La doctrina se constituye"; Tapa del libro *Doctrina peronista* S. 219).
[86] Siehe Link unter Mauro Salazar Jaque 2016.
[87] Aus Canal *Encuentro, El Mirador nocturno,* Episode 7 – Teil I.

„¡*A mí no me la vas a contar, Mordisquito*!“[88] (E.S.D. in Galasso 1986: 73)

Bezüglich einer expliziten politischen Positionierung, wie sie Quinos Zeichnungen offen darlegen, nahm Discepolín eine weniger offensive Stellung ein, obwohl er immer auf der Seite der Unterlegenen und Leidenden stand und eine ähnliche humanistische Überzeugung hatte, was sich in den Botschaften seiner Werke (u.a. Theater, Tangos, autobiografische Erzählungen) und in seiner aktiven Teilnahme an der Gruppe „Artistas del Pueblo“ zeigte. Im obengenannten historischen Kontext schließen sich einige Discepolín-Forscher der Hypothese an, dass der Dichter von der frühen peronistischen Theorie und Praxis angezogen wurde. Deren Grundlagen stimmten mit seinem Streben nach sozialer Gleichheit überein, das ihn stets motivierte. Dies könnte auch erklären, warum der Autor in seinen letzten Lebensjahren die politische Bewegung des Peronismus aktiv unterstützte. Ein anderes plausibles Argument für seine zunächst vage Position dem Peronismus gegenüber und sein späteres klares Bekenntnis wurde bereits in Kap. 4.4.4 erwähnt, und zwar die Aussage Pujols (2017: 374), Discepolín hätte aus einer ‚neutraleren und sichereren Position' einen Tango oder Theaterstück über die bestechliche politische Instrumentalisierung geschrieben. Angesichts der Spaltung der Gesellschaft in Peronisten und Anti-Peronisten, die durch das neue gesellschaftliche Phänomen der populistischen Bewegung hervorgerufen wurde, fand Discepolín zunächst eine Balance, um eine integrative Position beizubehalten. Dies entsprach seiner Popularität als skeptischer Philosoph und Kritiker des Tangos in den 1930er Jahren (s. 4.3 „filosofía en moneditas“; Pujol 2001: 3; Varela 2005: 154f.; Dei 2014: 23). Und obwohl zahlreiche Intellektuelle Partei ergriffen (gegen oder für Perón), verhielt sich Discepolín zunächst neutral. Tatsächlich war die Wiederwahlkampagne Peróns im Jahr 1951 der Anstoß für seine aktive Teilnahme am Wahlkampf und ein umstrittener Wendepunkt in seinem Leben (s. Pujol 2017: 366-385). Obgleich er sich für eine zentrale soziale Absicht einsetzte, wurde er mit einer völlig unerwarteten und bizarr anmutenden öffentlichen Reaktion konfrontiert. Die soziale Kluft wurde für ihm persönlich zum Verhängnis (s. Kap. 4.4.4).

Im Jahr 2013 wurde im Rahmen des Fernsehunterrichtszyklus „Soy del pueblo“ des argentinischen Fernsehsenders *Encuentro* eine Reihe von Porträts ausgestrahlt, welche die Lebensgeschichten von Männern und Frauen präsentierte. Gemäß der Sendeleitung haben diese Personen durch ihr berufliches Schaffen und ihren individuellen Stil einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte Argentiniens geleistet und sind somit im kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung verankert. Auf dieser Liste sind prominente Persönlichkeiten aus den Bereichen Theater, Musik, Sport, Film und Fernsehen aufgeführt, wie zum Beispiel Carlos Gardel, Osvaldo Pugliese, Alfredo Alcón, Manuel Romero, Ringo Bonavena, Tita Merello, Hugo del Carril, Niní Marshall, Atahualpa Yupanqui, Enrique Santos Discépolo, Lolita Torres, Alberto Olmedo, Pepe Biondi, und Sandro. In Episode 7 – Teil I dieses Zyklus, moderiert von Sebastián Carvallido (Dirección Lorena Muñoz, von Ojos Brujos Producciones), analysieren die Gesprächspartner César Maranghello (Filmforscher), Sergio Pujol (Schriftsteller), Atilio Stampone (Musiker), Walter Laborda (Musiker) und Paula Felix-Didier (Historikerin) die Lebensstationen von Enrique Santos Discépolo am Beispiel seiner Werke und autobiografischen Erzählungen im historischen und gesellschaftspolitischen Kontext. Einen

[88] „Du wirst es mir nicht sagen, Mordisquito!“.

Schwerpunkt dieser Folge bildet die Arbeit Discepolins an der Radiosendung „Pienso y digo lo que pienso", die als „Mordisquito, ¡a mí no me la vas a contar!"[89] in die Geschichte eingehen sollte. Diese von dem histrionischen Discepolín geschaffene Figur wurde von ihm selbst verkörpert, ebenso wie andere Figuren in seinen Theaterstücken oder berühmten Filmen wie u.a. *El Hincha* oder *Blum*. Der einzige Unterschied besteht darin, dass diesmal nicht nur eine soziale, sondern auch eine starke politische Komponente enthalten ist. Die von ihm als „Mordisquito" bezeichnete Figur des „Contreras" ist ein Pseudonym, unter dem ein empörter Zuhörer einen Brief verfasste, der zensiert bei ihm zu Hause ankam. So argumentierte er über das Radio mit einer imaginären Figur, die gegen das peronistische Regime war, und widerlegte ihre Position mit Fakten und überzeugenden Argumenten. Hier wird seine politische Position deutlich dargestellt. Die Sendung erhielt eine unerwartete Einschaltquote, doch der diffamierte „Mordisquito" verwandelte sich – in Pujols (2017: 385) Worten – zu „einer tödlichen Waffe" für den empfindlichen Dichter. Denn die Figur führte zu heftiger Kritik, Kontroversen und Ablehnung durch viele seiner Freunde und Kollegen, dem sich ein Teil seiner Zuhörerschaft mittels persönlicher Vergeltung anschloss (s. Kap. 4.4.4.). Discepolín wurde seinerzeit wiederholt für seine mangelnde Neutralität in seiner Argumentation sowie für seine eingeschränkte Sicht auf die gesellschaftspolitische Realität des Landes kritisiert. Denn es wurden zwar wichtige Maßnahmen des sozialen Rechts – wie die Proklamation der Arbeiterrechte am 28. Februar 1947 – und für die Unterstützung der Massenbewegungen erlassen, gleichzeitig nahm aber auch die Autokratie und damit die Kontrolle der Medien und des Erziehungssystems während Peróns Regierung genauso zu.[90] Aufgrund von politischer Verfolgung verloren mehrere Oppositionelle ihre Arbeitsplätze und waren gezwungen, das Land zu verlassen. In seiner letzten Radiosendung im Dezember 1951 sprach Discepolín einen Abschiedsmonolog. Obwohl er im Vergleich zu seinen lebendigen Werken fast kraftlos wirkte, stemmte er seinen letzten Satz: „¡A mí no me la vas a contar Mordisquito!". Dieser Satz hat sich als Sprachgebrauch verewigt.

> ¡Treinta y siete noches te hablé y vos no entendiste nada! Vengo por pocos días porque me has hecho volver, pero es la hora de las definiciones y yo tengo la obligación de decirte por qué no te prefiero ni yo, ni este pueblo. Tengo cincuenta años y una memoria de fierro. Y en esas condiciones, ¡no me la vas a contar, Mordisquito![91]
>
> (E.S.D., „Diciembre de 1951. Las ocho de la noche")[92]

[89] Für eine vollständige Textversion siehe Link und Discépolo 2016.

[90] Für detaillierte Informationen dazu siehe u.a. Sigal, Silvia 2002: 500-503: „Peronismo popular y antiperonismo intelectual: ¿dos configuraciones opuestas?"; Flavia Fiorucci 2011. Zur Kontrolle von Presse und Rundfunk siehe u.a. Sigal 2002: 516-521: „La cultura bajo la dictadura"; *Infobae*: „17 libros para entender a Perón a 45 años de su muerte" siehe Link unter O.V. 2019.

[91] „Siebenunddreißig Nächte habe ich zu dir gesprochen und du hast nichts verstanden! Ich komme für ein paar Tage, weil du mich dazu gebracht hast, zurückzukommen, aber es ist Zeit für Definitionen, und ich habe die Pflicht, dir zu sagen, warum weder ich noch das Volk dich bevorzugen. Ich bin fünfzig Jahre alt und habe ein eisernes Gedächtnis. Und unter diesen Bedingungen wirst du es mir nicht sagen, Mordisquito!"..

[92] Siehe Link u. Discépolo (1951), Edición Radial de „Mordisquito" sowie García Blaya (o. J.) in *Todo Tango*.



Abb. 6.23: Enrique Santos Discépolo spielt seinen Charakter „Mordisquito" auf *Radio El Mundo* in „Pienso y digo lo que pienso", hier mit Valentín Viloria (Quelle: siehe Link unter Discépolo 2006)

In dieser kurzen Analyse ist ein Unterschied in den Haltungen Quinos und Discépolíns erkennbar. Discépolín hatte das Angebot des Perón-Beamten Raúl Apold (Spitzname „Goebbels-Argentino") angenommen, sich mit einem Radioprogramm zugunsten des Perón-Wahlkampfs von 1951 zu engagieren. Dies führte jedoch in der bereits gespaltenen Gesellschaft zu Empörung und brachte Discepolín ein tragisches Ende (s. Kap. 4.4.4). Quino dagegen lehnte die Anfrage des Ministro de Bienestar Social López Rega (Spitzname „el brujo") – Mitbegründer der Triple-A[93] – ab, an einer Pressekampagne der peronistischen Regierung mit *Mafalda* teilzunehmen. Kurz zuvor wurde auch seine Illustration „[E]l palito de abollar las ideologías" missbraucht (s. Kap. 5.4.1). Cosse (2014: 138f.) berichtet dazu Folgendes: „[E]n la semana previa a la celebración del 25 de mayo, varias escuelas públicas porteñas aparecieron con su frente empapeladas con el afiche […] firmado ‚Agrupación Cerezas al marasQUINO' (grafía original)"[94]. Hier wurde der Humor als Mittel zur Erpressung genutzt (vgl. ebd.). Einige Tage nach der Absage an López Rega wurde Quinos Wohnung verwüstet. Der Zeichner erkannte die klaren Signale und entschied sich, ins Exil nach Mailand zu gehen. Die Weigerung Quinos hatte jedoch einen politischen Hintergrund. Denn López Rega leitete das Triple A-Generalkommando, das von 1973 bis 1976 in Argentinien operierte. Die Zielsetzung entwickelte sich zu einem sehr breiten Anwendungskriterium, das in dieser Zeit auch sozialdemokratische Gruppierungen wie die ERP oder die Montoneros umfasste. *Mafalda* zeichnete sich gerade dadurch aus, dass sie alle Formen von Gewalt ablehnte, insbesondere die Beteiligung der Strafverfolgungsbehörden an repressiven Aktivitäten gegen Bürger.

[93] Die Alianza Anticomunista Argentina, bekannt als Triple-A oder AAA, war eine parapolizeiliche Gruppe in Argentinien, die von einem Sektor des Peronismus, den Gewerkschaften, der Bundespolizei und den argentinischen Streitkräften gebildet wurde, die der antikommunistischen Loggia Propaganda Due (P2) angehörten. Diese Gruppe ist verantwortlich für das Verschwinden und den Tod von fast 1.500 Bürgern und mehr als 3.000 Bombenanschläge. Auf ihren schwarzen Listen standen Künstler, Priester und Ordensleute, Intellektuelle, linke Politiker, Studenten, Historiker und Gewerkschafter. Die Gruppe ist auch für Drohungen, Hinrichtungen im Schnellverfahren und gewaltsames Verschwindenlassen als Einschüchterungsmethoden während der Präsidentschaft von Juan Domingo Perón und María Estela Martínez de Perón (genannt Isabelita), u.a. in den Jahren 1973-1976, verantwortlich. Für weitere Informationen siehe u.a. Flavio Foresi 2017, Alberto Amato/ Guido Bravavsky (o.J.) sowie Mara Burkart (2011): „Caricaturas de Perón en Satiricón (1972-1974)", in dem sie den Prototyp des Schlägers dieser Organisation aus Karikatur-Sicht und dessen Verbindung zu Perón (S. 66-69) erläutert.

[94] „In der Woche vor den Feierlichkeiten zum 25. Mai wurden mehrere öffentliche Schulen in Buenos Aires mit einem Plakat beklebt […], unterzeichnet mit ‚Agrupación Cerezas als marasQUINO' (Originalschrift)".

Daher schien eine Partizipation an solchen totalitären Regierungsmanövern widersprüchlich. Quino blieb trotz der Gefahr, sein Leben zu riskieren, seinen Prinzipien treu.

Zur Veranschaulichung des historischen Kontexts zeigt Abb. 6.24a eine Karikatur vom Zeitpunkt der Rückkehr Peróns (Flugzeug-Symbol) an die Macht (1972): Rechts von ihm sind López Rega und Peróns zweite Frau Isabelita (Sinnbild der Unterordnung karikiert als Handpuppe López Regas) zu sehen; links von ihm seine Anhänger, die er nicht direkt sondern durch eine Perón-Maske mit dem Zuruf „Volvemos" begrüßt. Die Perón-Maske symbolisiert den Vorwand der gesamten Heimkehr-Inszenierung; im Hintergrund ein Porträt mit Evita, seiner ersten Frau. In Abb. 6.24b zeigt Fontanarrosa eine geläufige Szene aus dieser Zeit, in der eine paramilitärische Gruppe einen Bürger festnimmt, der sich von seiner Mutter verabschiedet und sagt: „me llevan en averiguación de antecedentes". Auf diese Weise begannen die Folter und das Verschwindenlassen von Menschen in dieser hinterlistig ‚demokratisch' genannten Ära, die sich mit der dunkelsten Periode in der argentinischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, der Militärdiktatur (1976-1983), fortsetzte. In den folgenden Absätzen werden exemplarische Fälle von Künstlern der Populärkultur angeführt, die folgende von Belén Marinone in *Infobae* 2024-03-02 vertretene Auffassung belegen: „La violencia era moneda corriente en aquel entonces y la vida particularmente frágil"[95].



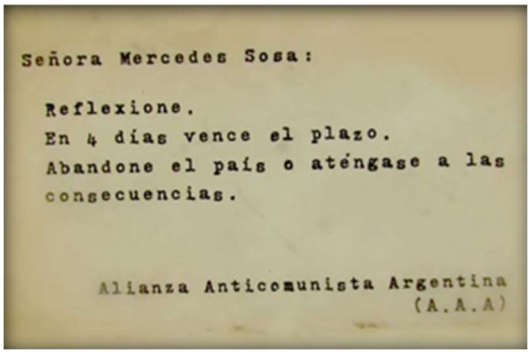
Abb. 6.24: a) Rückkehr von Juan D. Perón; b) Aktivitäten der paramilitärischen Unterdrückung (Quelle: a) Zeichnung Andrés Alvez für *Caras y Caretas* – July 2014; b) Zeichnung Fontanarrosas für die Zeitschrift *Hortensia* #30 – 1973)[96]

Im Allgemeinen zwangen die Drohungen und Verfolgungen der Triple-A viele populäre Künstler ins Exil.[97] Zu den Betroffenen gehörten Mercedes Sosa („la negra", Abb. 6.25), Atahualpa Yupanqui („Don Ata", Abb. 6.26) und Jorge Cafrune („el turco", Abb. 6.27). Ihre Beispiele werden im Folgenden kurz präsentiert, um das Vorgehen und die Folgen solcher Bedrohungen konkret intermedial zu visualisieren. Darüber hinaus sind diese Beispiele aus der argentinischen Populärkultur ein Beweis dafür, wie soziale Energie transmedial zirkuliert. Denn diese Künstler hörten, obwohl ihr Leben bedroht wurde, durch ihre kulturellen Praktiken in schriftlicher, auditiver und visueller Form (z.B. in Radio, TV-Shows, Konzerten,

[95] „Gewalt war damals weit verbreitet und das Leben war besonders fragil". Siehe Link unter Marinoni 2024.
[96] „Keine Sorge Mami, sie bringen mich zu einer Zuverlässigkeitsüberprüfung".
[97] Die schwarzen Listen (u.a.) der Militär-Diktatur (1976-1983) wurden vom Verteidigungsministerium veröffentlicht. Siehe Link uter O.V. 2017 für *Infobae*.

Filmen), Interaktionen mit dem Leser/Hörer/Zuschauer zu fördern und politische Haltungen emotional aufzuladen.

In den 1970er Jahren verschickte die Triple-A-Todesschwadron Morddrohungen an Mercedes Sosa. In der Abmahnung (Abb. 6.25) wird ihr eine Frist von vier Tagen gegeben, um das Land zu verlassen oder den Konsequenzen zu begegnen. Nachdem sie zusammen mit ihrer gesamten Gruppe nach einem Konzert auf der Bühne festgenommen wurde, ging sie für drei Jahre ins europäische Exil.


Señora Mercedes Sosa:

Reflexione.
En 4 días vence el plazo.
Abandone el país o aténgase a las consecuencias.

Alianza Anticomunista Argentina
(A.A.A)

Abb. 6.25: Mercedes Sosa (1935-2009) – „Triple A"-Drohung (Quelle: Amato/ Bravavsky (o. J.))

Atahualpa Yupanqui[98] – ein Pseudonym, das die Namen zweier legendärer Inka-Könige kombiniert – war der Künstlername Héctor Roberto Chaveros (1908-1992), eines argentinischen Sängers, Songwriters, Gitarristen, Dichters und Schriftstellers. Während der Präsidentschaft Juan Domingo Peróns unterlag seine Arbeit der Zensur, und er wurde aufgrund seiner Zugehörigkeit zur Kommunistischen Partei, die von 1945 bis 1952 bestand, mehrmals festgenommen und inhaftiert. Bezüglich dessen äußerte Yupanqui:

> En tiempos de Perón estuve varios años sin poder trabajar en la Argentina... Me acusaban de todo, hasta del crimen de la semana que viene. Desde esa olvidable época tengo el índice de la mano derecha quebrado. Una vez más pusieron sobre mi mano una máquina de escribir y luego se sentaban arriba, otros saltaban. Buscaban deshacerme la mano, pero no se percataron de un detalle: me dañaron la mano derecha y yo, para tocar la guitarra, soy zurdo. Todavía hoy, a varios años de ese hecho, hay tonos como el si menor que me cuesta hacerlos. Los puedo ejecutar porque uso el oficio, la maña; pero realmente me cuestan.[99] (Atahualpa Yupanqui)

Seine Auftritte in Theatern, Radiostationen, Bibliotheken, Schulen usw. wurden verboten. Auch seine Werke durften nicht aufgeführt und er sollte nicht genannt werden. Es herrschte Stille, und nichts und niemand konnte diesen Kurs ändern. Unter diesen Umständen schrieb er sein größtes Werk, aus dem hier einige autobiografische Verse präsentiert werden. Yupanquis Stimme des Protests lässt aus diesem intermedialen Zusammenspiel aus Musik und autobiografischer Erzählung eine soziale Energie zirkulieren, die beim Leser/Zuhörer

[98] Mehr Information zum Künstler siehe Pigna (o.J.): „Atahualpa Yupanqui", Pujol 2008, Alejandro Gómez Monzón 2023 sowie Links unter Atahualpa Yupanqui (o.J.).

[99] „Zu Peróns Zeiten konnte ich mehrere Jahre in Argentinien nicht arbeiten. Sie haben mir alles Mögliche unterstellt – sogar das Verbrechen, das erst nächste Woche passieren sollte. Seit jener vergessenswerten Epoche trage ich einen gebrochenen Zeigefinger an meiner rechten Hand. Einmal legten sie mir eine Schreibmaschine auf meine Hand und setzten sich dann darauf, andere sprangen. Sie wollten meine Hand brechen, aber sie bemerkten dieses Detail nicht: Sie beschädigten meine rechte Hand, und ich bin Linkshänder, wenn es um das Gitarrenspielern geht. Noch heute, mehrere Jahre nach diesem Ereignis, gibt es Töne wie h-Moll, die mir schwerfallen. Ich kann sie spielen, weil ich mein Handwerk, meine Fertigkeit nutze, aber sie sind wirklich schwierig für mich".

Emotionen von Mitgefühl, Enttäuschung sowie Empörung wegen der Verletzung der Menschenrechte („como tarro al basural“) hervorrufen soll, besonders bei denjenigen, die die unwürdigen Zustände („fui golpeao y al calabozo tirao“) ihres eigenen Schicksals erkennen und sich deshalb vertreten fühlen.



Abb. 6.26: Atahualpa Yupanqui „El sonido de la tierra“
(Quelle: *Caras y Caretas* – Mai 2022)

Aus „El payador perseguido“ (Atahualpa Yupanqui, 1972)

Por fuerza de mi canto conozco celda y penal. Con fiereza sin igual más de una vez fui golpeao y al calabozo tirao como tarro al basural.	Durch die Kraft meines Liedes kenne ich Zelle und Gefängnis. Mit unvergleichlicher Schärfe wurde ich mehr als einmal geschlagen und in den Kerker geworfen wie ein Krug auf die Müllhalde.



Abb. 6.27: Jorge Cafrune „La vuelta“ 1974,
Autor: B_ojo_B – Etiquetas MP3

Ein anderes Beispiel liefert Jorge Antonio Cafrune (1937-1978), bekannt als „el turco“. Er war einer der beliebtesten argentinischen Volkssänger, hatte eine facettenreiche künstlerische Persönlichkeit (Forscher, Sammler) und war ein Förderer der argentinischen Kultur, der das gesellschaftspolitische Lied populär machte. Er organisierte die berühmten Reisen „De a caballo por mi patria“ („Zu Pferd für mein Land“) als Hommage an den Anführer von La Rioja Don Ángel Vicente Peñaloza („el chacho“). Nach dem Vorbild der Gauchos reiste Cafrune durch Argentinien, um seine Kunst im ganzen Land zu verbreiten. Dabei geriet er ins Visier der Militärregierung, da er zensierte Lieder sang. Es wurde über ihn gesagt: „Cafrune es más peligroso con sus palabras y sus canciones que un ejército con sus armas. Hay que darle un escarmiento“[100] (aus dem Trailer *Cafrune* (2022), von Julián Giulianelli)[101]. Am 8. Juli 2022 verfasste Juan Pablo Russo in *Escribiendo Cine* eine Zusammenfassung von Cafrunes Lebenswerk und stellte diese Chronik von Giulianelli vor:

> Cafrune atraviesa ideologías, políticas, culturas, músicas, y públicos a partir del recorrido por la vida de un artista que se negaba a serlo. No busca contar sólo una vida, sino que va mucho más allá de lo obvio. Busca contar aquello que quedó en el lado b de un disco de rarezas y grabaciones encontradas.[102]
>
> (J. P. Russo, *Gaumont* – s. Link u. Russo 2023)

[100] „Cafrune ist mit seinen Worten und seinen Liedern gefährlicher als eine Armee mit ihren Waffen. Ihm soll eine Lektion erteilt werden“.
[101] Siehe Link unter Giulianelli 2022.
[102] „Cafrune durchquert Ideologien, Politik, Kulturen, Musik und Publikum durch die Erzählung des Lebens eines Künstlers, der sich weigerte, einer zu sein. Er versucht nicht, nur ein Leben zu erzählen, sondern geht weit über das Offensichtliche hinaus. Er versucht, das zu erzählen, was auf der B-Seite einer Sammlung von Raritäten und gefundenen Aufnahmen geblieben ist“. Siehe Link unter Russo 2022.

Nach mehreren Jahren im spanischen Exil kehrte er 1978 nach Argentinien zurück. Sein Ziel war es, zu Pferd von Buenos Aires nach Yapeyú (Corrientes) zu reiten und dabei eine Truhe mit Erde aus Boulogne-Sur-Mer (Frankreich) zu Ehren des Generals José de San Martín zu tragen, der in Yapeyú geboren wurde und im Exil in dieser Stadt in Frankreich verstarb. Tatsächlich begann er am 31. Januar 1978 zusammen mit Fino Gutiérrez einen Ritt, der sie 750 km von der Plaza de Mayo (Buenos Aires) nach Yapeyú führen sollte. Auf dem Weg wurde die Gruppe plötzlich von einem Pickup überfahren und Cafrune starb kurz darauf an den Folgen seiner schweren Verletzungen. Zuvor hatte Cafrune beim Festival Nacional del Folklore de Cosquín (Córdoba, 1978) einige von der Militärdiktatur verbotene Lieder gesungen, was möglicherweise als Provokation interpretiert wurde. Darüber hinaus erzählte der Sänger dem Journalisten Héctor Ramos Tage vor seiner Abreise: „Me amenazaron diciéndome que si hago el viaje moriré. Dicen que un zurdo no puede mancillar la tierra de San Martín“[103]. Sein tragischer Tod löste Spekulationen über ein Mordkomplott aus. Was tatsächlich geschah, wurde nie vollständig aufgeklärt. Er gilt bis heute als Unfall. Es gibt jedoch zwei Zeugenaussagen, die dieser Theorie widersprechen. Eine davon – veröffentlicht von Juan Carlos Kreimer auf *Página 12 – Radar* am 1. Februar 2009 unter dem Titel: „Galopador contra el viento“ (s. Link u. Kreimer 2009) – stammt von Oberleutnant Salvador Horacio Paino (Mitbegründer der Triple-A), dem López Rega folgende Aussage zuschreibt: „Ese turco no merece morir en una cama... hay que terminar con él, antes que su voz y su maldita guitarra terminen conmigo“[104]. Es wird behauptet, dass die Verfolgung von Cafrune unbegründet war, da er sich nie in einer politischen Partei engagiert hat und sein Repertoire stets auf fundierten gesellschaftlichen Themen aufbaute. José Alberto Novau fasste Cafrunes Lebensweg in *Opinión* am 07. August 2004 folgendermaßen zusammen:

> Jorge Cafrune siempre tuvo la dignidad de no vender su guitarra para conseguir la fama y el dinero, eligió el camino más duro, que es el único por donde solamente caminan los idealistas, el único que correspondía a su estatura moral que es el escalón más alto de la especie humana, vivió y murió de pie como el árbol del Quijote que tiene sus raíces profundas, con la mínma convicción de sus ideas y fiel a su destino de cantor nacional. Nunca levantó estandartes políticos ni de protesta, porque nunca los necesitó. „El turco“ mantuvo su dignidad hasta el último momento, a sabiendas que esto podía costarle la vida.[105] (*Opinión*, Misiones; siehe Link unter Novau 2004)

Diese drei Beispiele aus der Populärkultur zeigen, dass die 1970er Jahre eine Zeit *de sangre y plomo* (des Blutes und des Bleis) in Argentinien waren, wo Andersdenken das Leben kosten konnte. Die Mehrzahl dieser Autoren, die in verschiedenen künstlerischen Genres als Ikonen in Erscheinung traten (Literatur, Film, Musik und Kunst), zeichneten sich demnach durch

[103] „Sie drohten mir, dass ich sterben würde, wenn ich die Reise durchführe. Sie sagen, dass ein Linker das Land von San Martín nicht beflecken darf“.

[104] „Dieser Türke verdient es nicht, im Bett zu sterben … Wir müssen ihn fertigmachen, bevor seine Stimme und seine verdammte Gitarre mich fertig machen“.

[105] „Jorge Cafrune hatte immer die Würde, seine Gitarre nicht zu verkaufen, um Ruhm und Geld zu bekommen, er wählte den härtesten Weg, den einzigen, auf dem nur Idealisten gehen, den einzigen, der seiner moralischen Statur entsprach, die die höchste Stufe der menschlichen Spezies ist und er starb aufrecht wie der Baum in Quijote, der seine tiefen Wurzeln hat, mit der geringsten Überzeugung von seinen Ideen und treu zu seiner Bestimmung als Nationalsänger. Er hat nie politische oder Protestbanner gehisst, weil er sie nie brauchte. ‚Der Türke‘ bewahrte bis zum letzten Moment seine Würde, wohl wissend, dass ihm das das Leben kosten könnte“.

die Fähigkeit aus, den Schmerz der Mitmenschen zu erkennen, ihn in das eigene Werk zu integrieren und ihn auf poetische Weise zum Ausdruck zu bringen, sodass eine breite Öffentlichkeit davon profitieren konnte (vgl. Galasso 1986: 29f.). Daher ist es möglich, sie alle als „voneinander unterschiedene kulturelle Gefüge, denen die betrachteten Autoren und Texte als für sie paradigmatisch zugeordnet werden", einzuordnen und sie im Sinne Joachimsthalers (2019: 56f.) in den komparatistischen Vergleich zu integrieren. Auch in Quinos Werk zeigt sich eine intensive Auseinandersetzung mit den sozialen Realitäten der 1970er Jahre und er trug, wie alle o.g. Autoren, zur Kulturgeschichte Argentiniens bei.

„Siempre he sido un francotirador, y me es muy cómodo estar opinando sin participar"[106] (T. Urwicz, Quino-Interview, *El País*, 2012)

Diese Aussage Quinos im Interview mit Tomer Urwicz (2012) begründet zwei seiner Entscheidungen. Zunächst ist der Karikaturist nie einer politischen Partei beigetreten: „Nunca he adherido a un partido político ni estuve afiliado a nada. […] El período en que más he participado fue en el gobierno de Raúl Alfonsín. Cuando llegó la democracia me acerqué con mucho entusiasmo e hice algunas páginas (dibujos) apoyando al radicalismo durante la semana de la sublevación de Aldo Rico"[107] (ebd.). Zweitens ist hervorzuheben, dass Quino es vorzog, seine Meinung offen zu äußern, ohne sich politisch aktiv zu beteiligen. Ferner gehörte cleveres Schweigen zum strategischen Ausdruck Quinos, wie Abb. 6.28 verdeutlicht.



Abb. 6.28: Meinungsäußerung
(Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 476)[108] – © Quino

Seine Scharfschützenhaltung („francotirador") wird in Abb. 6.29 deutlich, in der seine Zeichnung als Echo für der Stimme der Bedürftigsten einer Gesellschaft fungiert und sogar globale Institutionen ins Visier nimmt. Der Videoclip *El humor de Quino* (2009) fasst einige Szenen zusammen, die Quinos kritischen Vergleich der verschiedenen globalen Verbände illustrieren. Dafür erstellt Quino ‚Gruppenfotos' der Mitglieder verschiedener internationaler Institutionen und beschreibt den Zweck dieser Gruppen in der Legende. In Bild 1 wird die FAO in Rom karikiert, die den Hunger der Welt bekämpfen soll; Bild 2 zeigt die UN in New York, deren Aufgabe es ist, akute Sicherheitsprobleme zu lösen; Bild 3 verortet das OUT in Genf, das sich zum Ziel gesetzt hat, der Arbeitslosigkeit in der Welt entgegenzuwirken, und Bild 4 stellt UNICEF und die WHO in Paris vor, die die akuten Probleme von Kindern und solche, die Bildung und Gesundheit in der Welt betreffen, lösen sollen. Diesen ‚Fotos' von elegant gekleideten und lächelnden Menschen stellt Quino in Bild 5 ein kontrastreiches Panoramabild des Hauses einer mittellosen Familie in der Ortschaft

[106] „Ich war schon immer ein Scharfschütze, und es ist sehr angenehm für mich, meine Meinung zu äußern, ohne mich zu beteiligen". Siehe Link u. Urwicz 2012.
[107] „Ich bin nie einer politischen Partei beigetreten oder mit irgendetwas verbunden gewesen. Die Zeit, in der ich am meisten mitgewirkt habe, war während der Regierung von Raúl Alfonsin. Als die Demokratie kam, näherte ich mich ihr mit großem Enthusiasmus und fertigte einige Seiten (Zeichnungen) an, die den Radikalismus während der Woche des Aldo-Rico-Aufstands unterstützten".
[108] „Ich würde etwas sagen… aber es ist besser, das Thema nicht anzufassen, oder?".

„Villa Tachito“ gegenüber, in der drei Generationen zusammenleben. Dort sieht man in der Mitte den Vater von fünf Kindern am Tisch sitzen und Scheine und Münzen zählen, die er für die dringenden Bedürfnisse seiner Angehörigen zur Verfügung hat. Rechts ist seine Frau mit bestürztem Gesicht zu sehen, die einige Münzen aus einem Krug nimmt, vielleicht um eine Summe zu vervollständigen, die ein paar Ausgaben decken soll. Seine Kinder beobachten die Lage mit gequälten Gesten. Ihre tristen Augen verraten ihren seelischen Zustand. Während der Großvater seine Brille putzt, verschließt ein anderer Erwachsener den Zugang über das schon zweifach verriegelte Fenster zusätzlich mit einem Holzbrett. Es ist unklar, warum dies geschieht, aber es könnte ein Hinweis auf Unsicherheit oder Kriminalität in der Nachbarschaft sein, da auch an der Haustür neben dem Schloss zwei weitere Scharnier-Riegel zu sehen sind. An der Haustür steht ein barfüßiges Mädchen, das einen Eimer Wasser bringt. Möglicherweise hat sie diesen an einer städtischen Wasserquelle gefüllt, da das Haus anscheinend weder fließendes Wasser noch Strom hat, wie die an der Wand hängende Petroleumlampe es anzudeuten scheint. Ironischerweise hängt Quino ein Familienfoto an die Wand, das sich von denen der vorherigen Figuren abhebt. Die Abbildung ist sehr klein, das Bild scheint aber den Bildern darüber sehr ähnlich (d.h. zwei Reihen von Menschen, ggf. sogar lächelnd…). Diese Geste unterstreicht Quinos beharrliche kritische Haltung gegenüber der bestehenden Armut in der Welt und sein Anprangern der Ineffektivität internationaler Institutionen bei der Lösung akuter sozialer Probleme.

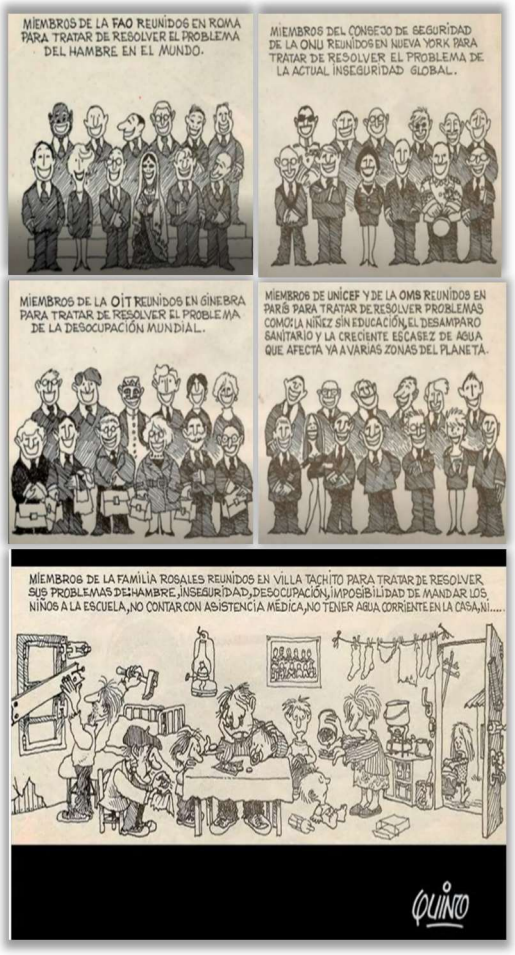


Abb. 6.29: „El humor de Quino“ (2009: 0:06; 016; 0:25; 0:36; 0:46) – (Quelle: s. Link Jiménez Etxabe 2009, Eigene Darstellung)[109] – © Quino

Obwohl Discepolín und Quino ihre Gesellschaftskritik in unterschiedlichen Stilen und Medien (Poesie/Musik, grafische Darstellung) äußerten, gibt es eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Autoren in ihrer Haltung gegenüber

[109] Bild 1: „FAO-Mitglieder versammelten sich in Rom, um zu versuchen, das Problem des Welthungers zu lösen“; Bild 2: „Mitglieder des UN-Sicherheitsrates treffen sich in New York, um zu versuchen, das Problem der aktuellen globalen Unsicherheit zu lösen“; Bild 3: „ILO-Mitglieder treffen sich in Genf, um zu versuchen, das Problem der weltweiten Arbeitslosigkeit zu lösen“. Bild 4: „Mitglieder von UNICEF und WHO versammelten sich in Paris, um zu versuchen, Probleme zu lösen wie: Kindheit ohne Bildung, Vernachlässigung der Gesundheit und die wachsende Wasserknappheit, die bereits verschiedene Gebiete des Planeten betrifft“; Bild 5: „Mitglieder der Familie Rosales versammelten sich in der *Villa Tachito*, um zu versuchen, ihre Probleme zu lösen: Hunger, Unsicherheit, Arbeitslosigkeit, die Unmöglichkeit, ihre Kinder zur Schule zu schicken, keine medizinische Versorgung, kein fließendes Wasser zu Hause, kein…“.

sozialen Ungleichheiten in der Welt, die hervorgehoben werden muss. Die in den Werken kodierte soziale Energie kommt beim Lesen/Hören ins Fließen, regt zum Nachdenken an und manifestiert sich möglicherweise in Emotionen. Die ausgelöste Betroffenheit über Widersprüche in der Weltpolitik oder politische Unterdrückung (vgl. Abb. 6.21, 6.24b, 6.25, 6.26, 6.27, 6.29) könnte, wie in Presseberichten, TV-/Radiodiskussionen, Videoplattformen etc. deutlich wird, gesellschaftspolitische Veränderungen aktivieren.

Alle in diesem Abschnitt präsentierten intermedialen Beispiele (wie Zeichnungen, Liedtexte, Interviews, autobiografische Erzählungen und persönliche Erfahrungen) zeigen die Bezüge zu den gesellschaftspolitischen Umbruchprozessen der jeweiligen Zeit und die spezifische Position der Autoren dazu auf; einschließlich der autobiografischen Lebensberichte einiger populärer Autoren, die sich nicht speziell mit dem Tango oder dem Comic befassen, und eine scheinbar außertextliche Dimension darstellen. Die von Ihnen präsentierten Episoden und Aussagen erweisen sich als eine sinnvolle Alternative zur Interpretation der sozio-politischen Bedingungen des in dieser Studie analysierten Zeitraums durch verschiedene Ausdrucksformen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Autoren sich auch mit den historischen Kontexten und diskursiven Bezüge der argentinischen nationalen Kultur befasst haben und dazu beigetragen haben diese zu festigen. Denn der Effekt der Wahrhaftigkeit wird verstärkt, wenn der Leser mit den historischen Ereignissen und Erfahrungen vertraut ist, die in einer autobiografischen Erzählung, in Lyrik oder einem Bildtext beschrieben werden. Des Weiteren bestätigt eine Gegenüberstellung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos nach Joachimsthaler, dass das Bedeutungsnetzwerk vielfältiger populärer Ausdrucksformen innerhalb der Kulturgeschichte des Landes eine detaillierte Beschreibung ihrer Sitten und Bräuche ermöglicht.

6.2.3 Sedimente einer kulturellen Dynamik – Transformative Momente der Kommunikation – Prozess, Rolle / Funktion[110]



Abb. 6.30: Quelle: a) E.S. Discépolo[111], 1:04; b) *Toda Mafalda* 2005: 167 – © Quino

Die Intention dieses Abschnitts wird bereits durch den Titel – „Sediment", „Prozess", „Dynamik" – angedeutet. Im Folgenden wird der Fokus auf den kreativen Zyklus und den Realisierungsprozess (d.h. Erzeugung, Wirkung und Transzendenz) der kulturellen Praktiken

[110] Die Erläuterungen in diesem Kapitel stützen sich auf die Auslegung der Wirkungstrias in der Zeitschrift *Rheton* der Universität Salzburg (s. Link u. O.V. 2015). Für die Analyse werden die Forschungsergebnisse von Christof Rudek (2016: 49-59) und Pascal Lefèvre (2002: 171-182) herangezogen.

[111] Quelle: „La vida y el triste final de Enrique Santos Discépolo", 1:32-1:42. Siehe Link unter O.V. (o. J).

Discepolíns und Quinos gerichtet – insbesondere der nicht medienspezifischen Wanderphänomene –, die das Kulturerbe des Landes (im Sinne der Beiträge von Künstlern zur Kulturgeschichte) bereichern. Ziel ist es, dieses Reservoir kultureller Produkte zu beleuchten. Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf dem Interaktionsprozess zwischen Autor und Rezipient, der die Möglichkeit bietet, transformative Momente zu erzeugen. Dieser kommunikative Impuls kann durch die „Wirkungstrias der Rede" als integraler Bestandteil geformt werden. Sie besteht aus den drei Funktionen *delectare*, *movere* und *docere* (erfreuen, bewegen und belehren), die ich als Teil der visuell-sprachlichen Kommunikation betrachte. Die Abb. 6.30 zeigt bspw. Einen nachdenklichen Discepolín (6.30a) im Café mit bekannten Symbolen seines Tangos (*biblia, calefón, charlas en el café*) (= *movere*), und Mafalda (6.30b) von Quino, die sich bei einem Tanz amüsiert (= *delectare*). In diesem Abschnitt werden Interpretationen von Ereignissen präsentiert, die mittels Bild, Text und Musik veranschaulicht werden. Es gelten die folgenden Überlegungen nach Gernot Heinrich (2015): „*docere* [ist] *pragma* zugeordnet, *delectare ethos* und *movere pathos*" (s. Link u. Heinrich 2015). Die Autoren bedienen sich dazu rhetorischer Mittel, um – im engeren Sinne verbal, musikalisch und grafisch – den Anreiz zu visualisieren, der den kulturellen Prozess von den späten 1920er Jahren bis 1975 angetrieben hat. Diese Kraftquelle ist für das Interesse der Leser, Hörer und Zuschauer von besonderer Relevanz. Denn, so Hetzel (2011: 435): „Zur Wirksamkeit der Rede gehört wesentlich die Fähigkeit, Gefühle zu wecken sowie vermittelt über diese Gefühle zu einem Handeln zu motivieren oder von etwas zu überzeugen". Die rhetorische Trias ermöglicht zudem eine Differenzierung des Vermittlungs-verhältnisses (vgl. ebd.). Die kulturelle Kraft, die aus dem sozialen Umfeld für die Kommunikation entlehnt wird, wird von den Autoren in ihren Werken kodiert und als Triebkraft für den Transfer mit dem Leser bzw. Zuhörer erschlossen. In diesem komplexen Prozess fungiert die Rezeptionsästhetik als Katalysator, der die Rezipienten zur Handlung stimuliert. Die Konstruktion der Bedeutung des (Bild)Textes erfolgt durch die Rezipienten selbst, die ihre Erfahrungen, Erwartungen und kulturellen Hintergründe einfließen lassen und dadurch angemessen auf die Form der dekodierten Aussagen reagieren.

In diesem dynamischen Prozess tragen Autoren stets kulturelle Informationen mit sich, aus denen sich neue gemeinsame Bedeutungs- und Interpretationsebenen ergeben, die entschlüsselt und verglichen werden können. Dann stellt sich die Frage, inwieweit sich kulturelle Praktiken Discepolíns und Quinos hinsichtlich ihrer Ideen, Überzeugungen und Mitteilungen konfrontieren lassen. Um diese Frage zu beantworten, gehe ich in folgenden Schritten vor: Zunächst leite ich die Beispiele mit autobiographischen Zitaten aus dem Korpus der Autoren ein, die ich im Verlauf meiner eigenen Argumentation in die allgemeine Logik der oben genannten ‚Wirkungstrias' einordne. In den Beispielen differenziere ich zwischen *Pragma*, *Ethos* und *Pathos* im Sinne von Heinrich (2015) und stelle abschließend die daraus abgeleiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede gegenüber.

Delectare (*erfreuen / ethos*)

„No hay nada más teatral, más diverso, más humano, más complejo, más pintoresco, más serio y más cómico que la vida misma" (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 18)[112]

Discepolín stellt den Lebensprozess als facettenreich dar: theatralisch, vielschichtig, menschlich, komplex, malerisch, komisch und vieles mehr. Deshalb verwandelt er seine Tango-kompo-sitionen in dreiminütige inszenierte Theaterstücke mit diesen Eigenschaften (siehe 4.1 und 4.4). Seine Dichtungen erweisen sich gemäß Pujol (2017: 162) als „instrumentos de un pensamiento y marcas identitarias poderosas"[113]. Zu diesen starken Identitätsmerkmalen gehört die Art der Interaktion, mit der der Dichter den Leser/Zuhörer herausfordert und den interaktiven Gedankenaustausch zwischen Autor und Rezipient durch die rhetorische Spannungskraft konstituiert, die er ursprünglich in seinen Werken verschlüsselt. Bei jeder Aufführung ist es genau diese Verbindung zum Publikum, die Discepolín beeindruckt. Denn, wie Rudek (2016: 56) erklärt, „[d]ie ästhetische Wirkung eines Textes hängt immer auch mit den Affekten zusammen, die er beim Leser[/Hörer] hervorzurufen vermag". Dieser ästhetische Aspekt zeigt sich in den sinnlichen Eindrücken (= Emotionen), die durch die im Text kodierte soziale Energie ausgelöst und in der Kommunikationsbeziehung auf den Rezipienten übertragen werden. Discepolín bekennt seinen kreativen Impuls im Dialog mit Andrés Muñoz: „Antes de hacer hablar a mis personajes solía dibujarlos, dotarlos de una envoltura física. […] Estando en Europa he llegado a recitar [mis tangos] como actor, suprimiendo la música. Y con la letra sola, tenía efectos eficacísimos de emoción o de risa"[114] (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 19). Dies ist ein Beispiel für das *delectare*-Wirkungsprinzip, bei dem die rationale Ebene verlassen wird, um sich den Emotionen hinzugeben. Die folgenden Verse bestätigen die Aussage Discepolíns und bekräftigen eine Lebensauffassung, in der sich Irrationalität und Erregung synchron manifestieren.

Aus „¡¡Victoria!!" (1930, E.S. Discépolo)
¡Cantemos victoria! / Yo estoy en la gloria: / ¡Se fue mi mujer!
¡Me saltaron los tapones, / cuando tuve esta mañana / la alegría de no verla más!
Me da tristeza el *panete*, / *chicato* inocente / que se la llevó…

Mit diesem Werk erzeugt der Dichter – wie bereits in Kapitel 4.4.2 analysiert wurde – einen theatralischen Tango, der durch eine deklamatorische Handlung, mit Konnotationen und Assoziationen, die Emotionen des Zuhörers/Lesers aktiviert. Discepolín nutzt bildliche Figuren gezielt. So weckt z.B. das Bild der „cantemos victoria" Assoziationen von Zusammenhalt, Erfolg, Freude und Sinnhaftigkeit; das Bild der „saltar los tapones" als Metapher von plötzlichen Gefühlsausbrüchen, Jubel und Genuss. Bei „tristeza" dagegen werden die positiven Konnotationen des Begriffs „Freude" ins Gegenteil verkehrt. Daher ist die

[112] „Nichts ist theatralischer, vielfältiger, menschlicher, komplexer, malerischer, ernster und komischer als das Leben selbst".
[113] „Denkinstrumente und machtvollen Identitätsmerkmale".
[114] „Bevor ich meine Figuren sprechen ließ, zeichnete ich sie, versah sie mit einer physischen Hülle. […] In Europa habe ich [meine Tangos] als Schauspieler rezitiert und dabei die Musik unterdrückt. Und mit den Texten allein hatte ich sehr effektive Auswirkungen in Form von Emotionen oder Gelächter". (Aus „Treinta vidas de artistas argentinos" (1940) zit. n. Galasso 1986:19).

Verknüpfung von „panete“ und „chiacato inocente“ dazu geeignet, emotionale Teilnahme und Mitleid auszulösen.

Aus „¡ Justo el 31 !“ (1930, E.S. Discépolo)
Hace cinco días, / loco de contento / vivo en movimiento / como un carrusel
Ella que pensaba / *amurarme* el uno, / justo el treinta y uno / yo la *madrugué*…
La aguanté de pena / casi cuatro meses, / entre la *cachada* / de todo el café…
Le tiraban nueces, / mientras me gritaban: / „¡Ahí va *Sarrasani* / con el chimpancé“!...
y la *redoblona*[115] / de *amurarme* el uno / ¡justo el treinta y uno / se la fui a cortar![116]

Discepolín sagt über diesen Tangotext: „Tangos cómicos exclusivamente no tengo más que uno: ‚Justo el 31‘“[117] (Galasso 1986: 20). Einige der charakteristischen Merkmale Discepolíns, wie Lunfardismus und Sarkasmus, werden in dieser Komposition eingesetzt. So weckt z.B. das Bild des „loco de contento“, in Verbindung mit „vivir en movimiento“ und „carrusel“, Assoziationen von Freude, Antrieb und Schwung. Das Konzept der Karussellbewegung erinnert an den Harlekin-Sprung, eine beliebte Figur in den Werken Discepolíns.[118] Im Gegensatz dazu ruft „la cachada“ eine Konnotation von Scham und Fehltritt hervor; die lokale Assoziation „de todo el café“ überschattet das Gefühl der Freundschaft mit Lächerlichkeit. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass für den *porteño* das Treffen mit Freunden im Café und die Symbolik dieses Treffpunktes – wie im Tango „Cafetín de Buenos Aires“ adäquat ausgedrückt – ein fester Bestandteil des urbanen Lebens sind. Sie repräsentieren für den Argentinier ein typisches Binom in sozialen Beziehungen. Das Bild „tirar nueces“, gefolgt von „¡Ahí va Sarrasani / con el chimpancé!“, bekräftigt auf sarkastische Weise die Blamage des Protagonisten, der in diesem Fall „la cachada / de todo el café“ erdulden musste. Die Allegorie basiert auf der Metapher des Staatszirkus, die in verschiedenen Einzelaspekten (Zirkusdirektor, Schimpanse, Nusswerfen) zum Ausdruck kommt. Das Bild der „redoblona“ und der typische „amuro“ suggerieren eine latente Spannung, die im Gegensatz zur siegreichen, intelligenten Handlung „la madrugué“ und „justo el 31, se la fui a cortar“ steht. Diese Formen bildhafter Rede – im Sinne von Rudek (2016: 56) – evozieren kontrastiv Erfolg und Misserfolg und lassen sich dem *delectare*-Prinzip zuordnen.[119] Dieser Modus der *Persuasio* „Beeinflussung durch Erregung von Wohlwollen“ (Spörl 2006: 71) soll sich durch die im Text enthaltene soziale Energie bewahrheiten und Emotionen hervorrufen. Mitgefühl für die zunächst bittere Erfahrung der Protagonisten und Freude über die gelungene trickreiche Trennung sollen eintreten.

Die Stärke der Kommunikation Discepolíns manifestiert sich in all diesen bisher beschriebenen bildlichen Figuren aus seinen Werken. Sie sprechen die Sinne des Lesers/Hörers an

[115] *Redoblona* – Im Glücksspiel die Verdoppelung eines Einsatzes in jedem Spiel (Verb: *redoblar*).
[116] Seit fünf Tagen, / verrückt vor Freude, / lebe ich in Bewegung, / wie ein Karussell; Sie, die glaubte, / mich am ersten im Stich zu lassen, / gerade am einunddreißigsten / kam ich ihr zuvor?; Ich ertrug sie in Trauer / fast vier Monate lang, / inmitten all der Sherzen im Kaffee; Sie bewarfen sie mit Nüssen, / während sie mir zuriefen: / „Da geht Sarrasani / mit dem Schimpansen“!...; und die Redoblona / die mich am ersten sitzen lassen wollte/ gerade am einunddreißigsten / ging ich ihr voraus! (Übers. LD).
[117] „Ich habe nur einen ausschließlich komischen Tango: ‚Justo el 31‘“.
[118] Siehe Tango „Soy un arlequín“ (1929) sowie Szene Akt aus dem Film *Cuatro corazones* (1939: 53:21).
[119] Siehe Spörl 2006: 71 sowie LiGo: „Da auch der Poesie gerne eine gewisse Freiheit von (konkreten) Zwecken zugeschrieben wird, ist das delectare dasjenige persuasio-Prinzip, das in der Regel der Dichtung zugeordnet wird“. Siehe Link unter Spörl 2007.

und sollen Affekte hervorrufen (u.a. Vergnügen, Spaß sowie Wohlgefühl). Diese Erzeugung erfolgt durch die im (Bild-)Text zirkulierende soziale Energie und wird durch expressives Formen des Publikums erkennbar. Des Weiteren präsentiert Discepolín auch seine Kunst(rede) in einer sanften und mittelstarken Ausdrucksweise, die dazu angetan ist, das Leben als *más humana*, *más pintoresca*, *más cómica* (vgl. Galasso 1986: 18) erlebbar zu machen.

Alle Erkenntnisse aus den genannten Beispielen beziehen sich auf Rudeks (2016: 57) rhetorische Lyrikanalyse, die besagt, dass „[b]ildliche Mittel […] dazu beitragen [können], Stimmungen und Affekte zu evozieren und implizite Wertungen zu vermitteln". Diese können ebenfalls zur Analyse von grafisch-literarischen Werken im engeren Sinne eingesetzt werden. Es stellt sich dabei die Frage, welche konkreten Möglichkeiten der Umsetzung der beschriebenen Wirkungstrias im Comic existieren. Eine mögliche Methode wäre beispielsweise, zu untersuchen, welche Aspekte des Comics beim Leser auf Begeisterung stoßen. In der Einleitung seines Aufsatzes „Recovering Sensuality in Comic Book Theory" (1999)[120] beschreibt Lefèvre den optimalen Ansatz, um die Fähigkeit des Menschen, Freude an Humor zu finden, durch die Einbindung des Lesers in die Praxis umzusetzen:

> A sensual reading of a comic means that the reader can experience on a sensual level the form of a comic: the graphic style, the rhythm of a page, the way the story is told… The first and foremost dynamic process of form is engaging the feelings of the reader.
> (Lefèvre 1999: 1)

Humoristische Texte verleiten dazu, mit sprachlichen und ikonografischen Mitteln, die die natürliche Ordnung verändern, ein Lachen zu provozieren. Eco schreibt dazu:

> Die Tatsache, daß man lacht, ist ein Zeichen dafür, daß ein bestimmter Mechanismus eingerastet ist, aber dieser Mechanismus produziert seine eigene Katharsis, denn wir sehen uns genötigt, uns zu fragen, wie und warum es dem betreffenden Text gelungen ist, uns zum Lachen zu bringen. (Eco 1999: 83)

In Comics lässt sich tatsächlich ein ähnlicher ästhetischer Einfluss von (Bild-)Texten wie bei Lyrik feststellen. Überraschungsmomente in den Pointen der Zeichnungen Quinos werden durch gängige sprachliche Mittel wie Allegorie, Metapher und Hyperbel sowie andere rhetorische Figuren wie Chiasmus und Ellipse erzeugt. Dazu werden einerseits einige klassische Techniken des verbalen Humors eingesetzt, beispielsweise Ironie, Sarkasmus, Wortspiel, Satire und Parodie. Andererseits kommen auch nicht-verbale Mittel wie Gesten, Körperhaltungen usw. als sogenannter situativer Humor zum Einsatz. Diese Mittel inspirieren und aktivieren die Eindrücke, sodass für den Comicleser Sinn entsteht.

[120] Hinweis: Erstmals präsentiert an der Universität Hamburg, Tagung „Ästhetik des Comic", im März 1994. Die zweite überarbeitete Version wurde in englischer Sprache veröffentlicht (siehe Link unter Lefèvre 1999).

„Quino frecuentemente invierte el signo: crea humor de lo que de por sí no es nada gracioso y lo elabora haciéndolo circular, elaborar, por cierta visión de la condición humana"[121] (Hinojosa T., *Tebeosfera*)[122]

Quinos Humor ist „contrautópico" – wie in 5.3.2 analysiert wurde –, und er besitzt die Fähigkeit, „das Vorzeichen umzukehren", um unerwartete Emotionen in Alltagssituationen anzuregen. In Abb. 6.31a Panel 1 ist eine Dame zu sehen, die sich auf einer Parkbank ausruht, gerührt von der Anwesenheit des kleinen Guille, dem sie „amoroso" (liebevoll) schmeichelt und einen Keks anbietet. Guille nimmt die Gabe entgegen (Panel 2). Prompt bringt ihn seine Mutter Raquel zum Nachdenken darüber, dass es notwendig sei, auf die Geste der Dame zu antworten. Dazu verwendet sie eine typische Frage von Erwachsenen: „¿Qué se le dice a la señora, Guille?" (Panel 3), in der Hoffnung, dass ihr Sohn eine Geste der Dankbarkeit zeigt. Raquel rechnet jedoch nicht mit der Listigkeit Guilles, die Quino bei der Pointe (Panel 4) als Überraschungseffekt entsprechend einsetzt. Guille sagt „amarreta" (geizig) zu der Dame, was aus der Sicht eines Kindes vor einem Paket voller Kekse logisch erscheint. Die emotionale Reaktion seiner Mutter (errötendes Gesicht) und der Gesichtsausdruck der Dame (Empörung) werden grafisch erfasst und sind ästhetische Effekte, die zur Intensivierung der Pointe beitragen. Die Assoziation von Vergnügen und Sympathie beim Leser ist unvermeidlich, denn die Erinnerung an eine ähnliche Begebenheit ist bei jedem Menschen vorhanden, sei es als Kind oder als Elternteil.



Abb. 6.31: a) Arglist Guilles; b) Mafalda-Verpflichtungen
(Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 350/489)[123] – © Quino

[121] „Quino kehrt das Zeichen häufig um: Er macht Humor aus dem, was an sich überhaupt nicht lustig ist, und arbeitet es aus, indem er es zirkulieren lässt, ausgearbeitet, für eine bestimmte Vision des menschlichen Daseins".

[122] Siehe Link u. Hinojosa Torres (2001). Abbildung ©Mónica Nogueiras zit. in Iglesias Kuntz 2000: 70.

[123] a) „Wie liebevoll! Nimm einen Keks Kleiner." / „Was sagt man zu der Frau Guille?" / „Geizig!"; b) „Hallo, wie heißt du?" „Mafalda." / „Gut, und gehst du zur Schule?" / „Ja, natürlich! Und Sie, zahlen Sie alle ihre Steuern?" / „Er fing an über Verpflichtungen zu sprechen".

Eine ähnliche Situation erlebt Raquel mit Mafalda (Abb. 6.31b) bei einem Spaziergang. Während beide ein Schaufenster betrachten (Panel 1), nähert sich eine ältere Person und fragt das Mädchen nach seinem Namen (Panel 2). Anschließend zeigt sich der Mann interessiert an Mafaldas Schulbesuch (Panel 3). Das Mädchen gibt eine präzise Antwort und bringt mit sprühendem Übermut die von dem Mann initiierte Befragungssituation durcheinander, indem sie ihn fragt, ob er alle seine Steuern zahle (Panel 4). Das überraschte Gesicht des Erwachsenen lässt vermuten, dass er von einem Kind eine derart pfiffige Frage nicht erwartet hätte. Raquel ist erneut mit einem verlegen erröteten Gesicht zu sehen, als sie sich schnell zurückzieht (Panel 5). Mafalda hingegen bietet der Mutter selbstbewusst eine Erklärung für ihr Verhalten an: „Él empezó a hablar de obligaciones". Auch hier weckt Quino beim Leser – wie schon im vorigen Strip – eine emotionale Assoziation von Komplizenschaft und Begeisterung für die kindliche Cleverness. Denn in beiden Strips spielt Quino mit der Rationalität der Erwachsenen gegenüber der Spontanität und Unbekümmertheit der Kinder. Er überlässt es dem Leser, sich zu positionieren und darüber nachzudenken. Quino erzeugt einen humorvollen Gedankengang über alltägliche Muster des Zusammenlebens, indem er hier greifbare Situationen auf der Straße als Ausgangspunkt wählt. Die beiden Figuren (Guille und Mafalda) erlauben es Quino, in den Strips eine neue Sicht auf die familiären und sozialen Verhältnisse der *Generación 60*[124] zu präsentieren. Mafalda ist ein resolutes, mutiges und sympathisches Mädchen, das für Fairness („obligaciones") und ein vorbildliches Leben („pagar todos los impuestos") kämpft. Sie repräsentiert den Teil der Gesellschaft, der ständig Selbstkritik übt und für sozialen Wandel und Wachstum offen ist. Somit ist ihre Schlagfertigkeit als „derecho a opinar" (Recht auf Meinung) zu verstehen. Guille ist die Verkörperung von Naivität als typischer Vertreter der Zeit der Unschuld, in der alles entdeckt wird. Allerdings neigt er dazu, etwas respektlos zu sein. Das Auffällige an seinen Argumenten ist ihr Einfallsreichtum, wie es auch in *Toda Mafalda*, 2005: 508 zu sehen ist („almohadones con pollos" / Kissen mit Hühnern). Beide verkörpern parallel eine Generationshaltung in Mafaldas Umfeld, die die Einschränkung der Meinungsfreiheit ablehnt.

Ein weiterer vergleichbarer Fall ist Abb. 6.32. Hier spricht Miguelito mit überspitzten Gesten mit seiner Mutter, die nicht im Bild erscheint und argumentiert, dass sie arbeitslos wären, wenn er die von den Erwachsenen geforderten Familienpflichten – wie „bañarse sin oponer resistencia" (Panel 1), „comer sin chistar" (Panel 2) und „portarse bien" (Panel 3) – [125] befolgen würde. Obwohl die Eloquenz von Kindern oft eine unangenehme Wirkung auf Erwachsene hat, stammen solche Argumente doch von einer Generation (den 1960ern), die keine Zumutungen akzeptierte, ohne dass deren Begründungen gehört wurden. Wenn eine

[124] Die Generation 60er bezeichnet in der Literatur eine Gruppe von Schriftstellern und Dichtern, die in den 1960er Jahren entstanden. Diese Autoren schufen, beeinflusst von den historischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit, Werke, die ihre persönlichen Erfahrungen und ihre kritische Sicht auf die Realität widerspiegelten. Hinsichtlich des historischen und politischen Kontextes wuchs diese Generation während des Kalten Krieges, des Kampfes für Bürgerrechte, der Kubakrise und des Vietnamkrieges auf. Sie erlebten soziale Bewegungen wie den Feminismus, die LGBT-Rechte-Bewegung und den Kampf gegen Rassendiskriminierung. In kultureller Hinsicht spiegelten Musik, Film und Literatur der 60er und 70er Jahre die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche der Zeit wider. Es entstanden gegenkulturelle Bewegungen wie der Hippitum und die sexuelle Revolution. Für die kulturellen Einflüsse in der argentinischen Gesellschaft siehe Pujol 2002: 43-78, Kap. II: „La sociedad de los jóvenes" sowie 2007: 294-314, Kap. VII: „Un síndrome generacional (1962-1966)".
[125] „baden ohne Widerstand", „essen ohne Klagen" oder „sich anständig benehmen".

Mutter jedoch Kinder hat, ist es unrealistisch (utopisch) zu erwarten, dass sie ohne weiteres ihre Aufgabe zuhause verliert („cerrarles a nuestras propias machres fuentes de trabajo"). Quino spielt hier mit der kindlichen Fantasie („monstruos, desalmados") und einer Traumwelt („[no] cerrar fuentes de trabajo"), um durch die Übertreibung dem Leser zunächst ein spontanes Lächeln zu entlocken, gleichzeitig aber auch ein tiefes Nachdenken über Arbeitslosigkeit anzuregen (Arbeitsquellen verlieren).



Abb. 6.32: Eloquenz von Kindern (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 481)[126] – © Quino

Ebenso behandelt Quino Themen, die zum Leben gehören und harte Familiensituationen involvieren, mit diskretem, jedoch ironischem Humor, wie Abb. 6.33 zeigt. Am Krankenbett wird ein Lotteriespiel zwischen dem Patienten, dem Arzt und dem Tod organisiert. Diese drei Charaktere konzentrieren sich auf das Spiel, das über das Schicksal des menschlichen Lebens entscheiden kann. Aufmerksame Familienmitglieder beobachten die Situation mit unterschiedlichen Intentionen, die sich in ihren detailliert gezeichneten Körperhaltungen und Gesten offenbaren. Einer von ihnen (ganz links) blickt auf die Uhr, was als Kontrolle der Zeit interpretiert werden kann, die dem Patienten noch zum Spielen bleibt. In der Mitte links hält eine Frau am Bett ihre Hände in einer andächtigen Geste. Ihr Blick und der ihres Begleiters hinterlassen einen Eindruck des Mitgefühls für den Patienten. Rechts im Zimmer steht ein Mann am Kopfende des Bettes und streckt seinen Arm aus. Nahe seiner Hand befindet sich der Knopf zur Dosierung der Infusion. Sein Blick wirkt unentschlossen. Hinter ihm steht eine elegante Dame (mit Ohrringen, gepflegten Nägeln und perfekter Frisur), die mit ihrem Zeigefinger auf den Dosierungsknopf zeigt und ihm durch eine entschlossene Geste befiehlt, wie er handeln soll. Ihr Blick zeigt Gier. Zur Linken beobachtet ein anderer Mann die Szene, dessen Gesichtsausdruck Skepsis verrät und dessen Körperhaltung deutlich macht, dass er mit dieser Handlung nicht einverstanden ist. Mit dieser Szene beabsichtigte Quino, die Realität des menschlichen Daseins in einer Extremsituation zu veranschaulichen. Die Angehörigen sind in dieser Szene mit anderen Dingen beschäftigt, wie z.B. einer Erbschaft oder dem bevorstehenden Tod eines kranken Verwandten. Der Rezipient kann hier verschiedene, z.T. diskrepante menschliche Verhaltensweisen, wie Ungeduld, Unentschlossenheit, Kummer, Gier, Skepsis und Furcht, assoziieren. Der *delectare*-Effekt, der sich mit einem Hauch rauer Realität verbindet, wird von Quino humorvoll vermittelt. All diese

[126] „Aber Mama, wir Kinder können nicht solche Monster sein und kampflos baden!" / „Wir Kinder können doch nicht so pervers sein und wortlos essen!" / „Wir Kinder können nicht so herzlos sein und uns gut benehmen!" / „Es wäre, als würden wir unseren eigenen Müttern ihre Arbeitsquellen nehmen!!".

Beispiele könnten die Aussage von Rudek (2016: 56) über die ästhetische Wirkung eines Textes bestätigen, indem sie während des Rezeptionsprozesses Affekte hervorrufen, die den Weg für mögliche Ergebnisse beim Rezipienten ebnen könnten.

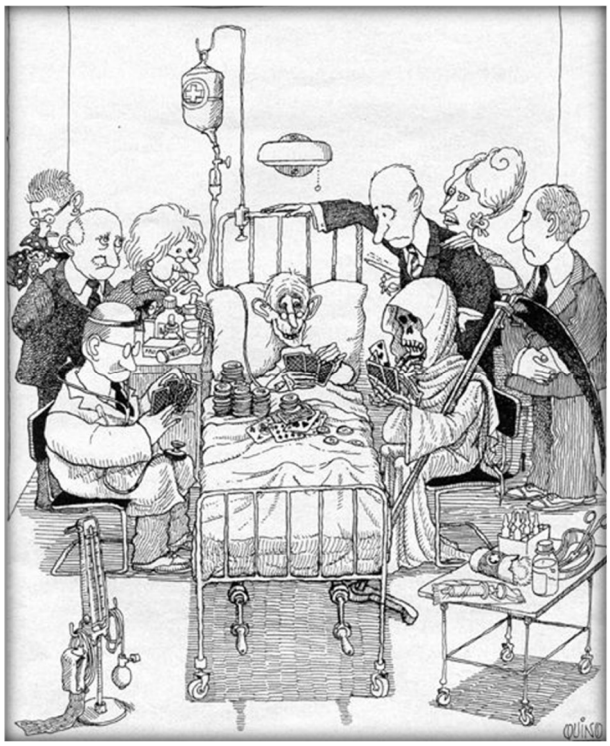


Abb. 6.33: Ultimatives Kartenspiel (Quelle: ¡*Qué mala es la gente*! 2020: 51) – © Quino

Des Weiteren verwendet Quino für diese Inszenierung Symbole und raffinierte bildliche Darstellungsformen: den symbolisch dargestellten Tod (der Sensenmann), den Ort des Geschehens (ein Krankenhaus), identifiziert durch medizinische Objekte (rechts unten), ein Krankenbett (mit Hebeln), einen Mediziner in ärztlicher Kleidung (links); die Angehörigen, zu erkennen durch visuelle Ähnlichkeiten in den Charakterzügen der Personen und ihrer Gesten; den Spieleinsatz durch das Kartenblatt und Lotterie-Chips. Die Gesamtheit der Elemente verstärkt die Botschaft und leitet die Interpretation des Lesers hinsichtlich einer bestimmten Sicht des menschlichen Daseins und seiner Existenz. Zudem müssen sich die Leser Details selbst erschließen, den Blick schweifen lassen und die Bildbedeutungen entschlüsseln. Auch hier verlässt Quino die rationale Welt und tritt in eine emotionale Umgebung ein. Der Einsatz von Symbolen in Comics wird durch Ditmars Aussage untermauert: „Comics spielen zum Teil mit dem kollektiven Bilder- und Vorstellungsvorrat von Gesellschaften und beeinflussen dadurch das Verständnis von und den Umgang mit den jeweiligen Themen. Dies fällt besonders leicht, wenn Themen und deren Komponenten nur sehr ungefähr bekannt, aber eindeutig konnotiert sind“ (Ditmar 2011: 176). In diesem Fall verwendet Quino bildhafte Konnotationen, um sich auf ironische Weise mit den Themen Krankheit, Tod, Glücksspiel und familiäre Beziehungen auseinanderzusetzen.

Obwohl der Einsatz von *delectare* in den Werken Discepolíns und Quinos unterschiedlich häufig vorkommt, sind sowohl das Bewusstsein für moralische Werte in der Kommunikationsform sowie die allgemeine Haltung des *Ethos* in der gerichteten Botschaft in beiden Werken identisch.

Movere (*bewegen / pathos*)

„Mis tangos son de esencia dramática, pero el drama no es invento mío"[127]
(E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 20)

Selbst als Discepolín erkannte, dass das von der Gesellschaft seiner Zeit erlebte Drama nicht seine Erfindung war („el drama no es invento mío"), griff er auf intensivste Emotionen zurück, um über die soziale Tragödie zu sprechen. An dieser Stelle soll ein möglicher Kontrast zwischen Quinos und Discepolins Ausdrucksformen aufgezeigt werden.[128] Die Bilder im Krankenhaus (Abb. 6.33) sind letztlich nicht besonders emotional. Es handelt sich vielmehr um eine karikierende Darstellung von Emotionen, um sich das Interesse der Leser zu sichern (rhetorische *Ethos*), während das Bild selbst kritisch-reflektierend ist. In seinen Werken, zu denen Tangotexte, Filmproduktionen, Theater- und Radiomonologe sowie autobiografische Erzählungen gehören, präsentierte Discepolín seinem Publikum stets einen kritischen Blick auf die erschütternden gesellschaftspolitischen Realitäten Argentiniens und der Welt. Dabei wählte er eine Sprache ohne Ambivalenzen und verwendete gezielt heftige Beispiele, die durchaus starke Affekte mobilisierten (rhetorisches *Pathos* wie „¡Mire, si no es pa' suicidarse / que por ese *cachivache* / sea lo que soy!..." („Esta noche me emborracho"); „El verdadero amor se ahogó en la sopa", „la panza es reina y el dinero Dios", „Vale Jesús lo mismo que el ladrón" („Qué vachaché"); „tu silueta fue el anzuelo donde yo me fui a ensartar" („Chorra"). In der Analyse einiger Tangotexte des Dichters wird ersichtlich, dass er die rhetorischen Techniken des *movere* auf raffinierte Weise einsetzte, um mittels der musikalisch-lautlichen Dimension des Gedichts bzw. Liedes die Emotionen zu aktivieren und die Sinne anzusprechen (vgl. Kohl 2016: 98). Im Folgenden werden einige Tango-Strophen erläutert, die diese These belegen.

Aus „Yira…Yira…" (1930, E.S. Discépolo)
Cuando estén secas las pilas / de todos los timbres / que vos apretás,
buscando un pecho fraterno / para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao / después de *cinchar* / lo mismo que a mí.
Cuando *manyés* que a tu lado / Se prueban la ropa / que vas a dejar …
¡Te acordarás de este *otario* / que un día cansado / se puso a ladrar!
Verás que todo es mentira / Verás que nada es amor / Que al mundo nada le importa, Yira…yira …

[127] „Meine Tangos haben eine dramatische Essenz, aber das Drama ist nicht meine Erfindung".
[128] Meine Interpretation stützt sich auf Glück/Rödel 2016: 570 Plans zur Vorbereitung einer Darstelle von Gedanken: „Der Redner kann zwischen drei Wegen wählen. Der rationalen Argumentation (*docēre* ‚belehren'), der Erregung von Affekten milderer Art (rhetor. Ethos, *delectāre* ‚erfreuen'), um sich der Gewogenheit des Publikums zu versichern, oder heftigerer Art (rhetor. Pathos, *movēre* ‚rühren'), um es zu erschüttern und seine Emotionen anzusprechen (*Genera dicendi*)".

Dieser Tango, der laut Discepolín auf der Straße entstanden ist und durch die Wut von Buenos Aires inspiriert wurde (vgl. *LR3 Radio Belgrano* 02. November 1947, zit. n. Galasso 1986: 29), wurde zunächst als mit Skepsis beladene Anklage wahrgenommen. Discepolín erkennt die kritische Interpretation der „Yira…Yira…" als Synthese der Krise von 1930. Denn wie Pujol (2017: 183) erläutert, galt für den Dichter: „[L]a recepción de sus tangos implicaba siempre un juicio de valor, un parámetro estético al que había que acogerse sin apelaciones"[129]. Ausgehend von diesem Werturteil präsentiert der Autor eine erschreckende Realität, die den Leser/Hörer dazu zwingt, sich an seine Worte als „otario" (Dummkopf) zu erinnern. Die Gefühle, die der Text auslösen möchte, sind so widersprüchlich wie die Realität selbst: Verlassenheit („secar las pilas; dejar tirado"); Altruismus („todos los timbres / que vos apretás; morir abrazao"); Grausamkeit („cuando manyés que a tu lado / se prueban la ropa que vas a dejar"); Hoffnung („te acordarás de este otario"); Betrübnis („verás que todo es mentira"); Gleichgültigkeit („al mundo nada le importa, Yira…yira…"). Die affektive Erregungswirkung auf seine Leser/Hörer um die Realität wahrzunehmen, erreicht Discepolín durch das *movere*-Prinzip oder die rhetorische *persuasio* (vgl. Spörl 2006: 69). Dabei stehen ihm linguistische Möglichkeiten zur Verfügung, um die Gefühlswelt und darüber auch die Haltung des Publikums zu beeinflussen. Diese erläutert Spörl wie folgt: Grundlegend „kann ein Autor oder Redner – etwa durch besondere gestalterische Mittel wie beispielsweise Figuren und Tropen – die Gefühle und Leidenschaften des Publikums erregen und so zur Annahme der gewünschten Meinung verführen"[130] (s. Link u. Spörl 2007). Die Worte Discepolíns aus dem zuvor schon erwähnten Radiointerview auf *LR3 Radio Belgrano* werden zur Veranschaulichung hier noch einmal wiedergegeben. Sie fassen die soziale Dimension des Tangotexts gut zusammen und bekräftigen dessen Absicht: „Yo viví la letra de esa canción. […] La padecí, mejor dicho, más de una vez. Pero nunca tanto como en la época en que la escribí. Hay un hambre que es tan grande como el hambre del pan. Y es el hambre de la injusticia, de la incomprensión"[131] (E.S. Discépolo zit. n. Gobello 1986: 29). Der Dichter versuchte, diese tragische Lebenserfahrung mit seinem Tango zu vermitteln. Dabei nutzt er die Kraft der Synästhesie, indem er mehrere Sinneseindrücke kombiniert („hambre", „injusticia", „incomprensión"), um seine Zuhörer durch erkennbare Erfahrungen zu sensibilisieren (= *movere*). Discepolín war überzeugt davon, dass „el hombre mecánico desplaza a la humanidad"[132] (ebd.: 31). Daher fragen die Protagonisten (Leser/Hörer), die dieses Weltbild betrachten, in Verzweiflung Gott oft „Qué sapa señor", wie Discepolín in gleichnamigem Tango betont (vgl. ebd.).

„Mi propósito fundamental fue darle un contenido humano y real "[133]

(E.S. Discépolo, *La Nación*, 1931)

[129] „Die Rezeption seiner Tangos implizierte immer ein Werturteil, einen ästhetischen Parameter, der ohne Beschwerde hingenommen werden musste".

[130] Die Auslegung findet sich auch unter Spörl 2006: 70.

[131] „Ich habe den Text dieses Liedes gelebt. […] Ich habe ihn vielmehr mehr als einmal erlitten. Aber nie so sehr wie damals, als ich es geschrieben habe. Es gibt einen Hunger, der so groß ist wie der Hunger nach Brot. Und es ist der Hunger nach Ungerechtigkeit, nach Missverständnissen".

[132] „der mechanische Mensch die Menschheit verdrängt".

[133] „Mein grundlegendes Ziel war es, ihm einen menschlichen und realen Inhalt zu geben".

Discepolín war ein Dichter, der sich durch eine illustrative und eindeutige Wortwahl auszeichnete. Seine Werke werden durch ihren pathetisch-realen Inhalt geprägt. Besonders bemerkenswert ist seine *groteske* Diktion, die beharrlich das Problem des menschlichen Daseins von seiner bittersten Seite thematisiert. Wie Pirandello, mit dem er wiederholt in Verbindung gebracht wurde, hatte Discepolín stets die vorherrschende Gesellschaftsform seiner historischen Epoche im Blick. Dieses Modell lässt sich wie folgt skizzieren: Eine Minderheit dominiert die Gesellschaft, während die Oberschicht Privilegien genießt. Zudem kommt es zu sozialer Diskriminierung. Discepolín brachte diese Umstände durch seine mutige Beredsamkeit auf pathetische Weise zum Ausdruck. Die folgende, in einer autobiografischen Anekdote überlieferte Ansicht bestätigt diese Aussage. Nach seiner Rückkehr von einer Tournee durch verschiedene europäische Städte und Nordafrika hielt Discepolín einige Vorträge in *Radio Municipal*, in denen er aktuelle Themen aufgriff. Der beigefügte Auszug aus einem dieser Vorträge demonstriert die Merkmale seines grotesken Stils und verdeutlicht seine Sorge um die gesellschaftliche Lage anhand paradoxer Emphasen: „¡La cultura y la ciencia! conquistas sobresalientes de esta civilización que ha hecho de lo imposible, lo realizable … y del pan, un artículo de joyería… ¡Si supieran qué hambre hay en el mundo! Pero hambre da pan. De ese que se vende en las panaderías… […] hecho de harina... ¡Qué espanto!“[134] (E.S.D, *Radio Municipal* – 1936, zit. n. Galasso 1986: 49). Das *movere*-Wirkungsprinzip, welches starke Gefühle wie Verwunderung, Abneigung, Verachtung und Zorn erzeugt, führt zu einem Einfluss durch Affekterregung, beispielsweise Mitleid und Reue. Die dramatischen Äußerungen Discepolíns während der *década infame* sind zweifellos mit dem sozialen Debakel der 1930er Jahre verbunden (vgl. 4.4.1, 4.4.2) und stellen einen wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte des Landes dar. Des Weiteren erscheinen die Strophen des folgenden Tangos eines anderen Dichters angemessen, da der „Pan“ von C. Flores und E. Pereira die Hungersnot in der Stadt während dieses Jahrzehnts anprangerte.

Aus „Pan“ (1932, Celedonio Flores / Eduardo Pereira)[135]

Quisiera que alguno pudiera escucharlo / en esa elocuencia que las penas dan,
y ver si es humano querer condenarlo / por haber robado... ¡un cacho de pan!...
Sus pibes no lloran por llorar, / ni piden masitas, / ni chiches, ni dulces... ¡Señor!...
Sus pibes se mueren de frío / y lloran, hambrientos de pan...

Quino beschäftigt sich auch mit dem Thema der sozialen Notlage in der Stadt (Abb. 6.34), die das Gewissen der Leser bewegen soll. Im Rahmen eines Spaziergangs beobachten Mafalda und Susanita an einer Straßenecke eine Person, die mit ihren bescheidenen Habseligkeiten auf der Straße sitzt (Panel 1). Die grafische Darstellung weist einige Elemente auf, die den Herbst ankündigen: Laub, das auf Bürgersteigen und Asphalt liegt; die Mädchen tragen warme Kleidung und ihre Atemluft wird als Kondensation sichtbar; die

[134] „Kultur und Wissenschaft, herausragende Errungenschaften dieser Zivilisation, die das Unmögliche möglich gemacht hat... und Brot, ein Schmuckstück... Wenn sie nur wüssten, wie hungrig die Welt ist! Aber Hunger auf Brot. Die Art, die in Bäckereien verkauft wird... aus Mehl... Was für ein Schrecken!“.

[135] „Ich wünschte, jemand könnte ihm / in dieser Beredsamkeit, die der Kummer gibt, / zuhören und sehen, ob es menschlich ist, ihn verurteilen zu wollen, / weil er ein Stück Brot gestohlen hat!... / Seine Kinder weinen nicht nur um zu weinen, / sie fragen nicht nach Gebäck, / oder Kaugummi oder Süßigkeiten... Gott!... / Seine Kinder erfrieren / und weinen, hungrig nach Brot...“

zusammengerollte Person wird von Zickzack-Linien umgeben, was darauf hindeutet, dass sie unter der Kälte leidet. Beim Weitergehen äußert Mafalda ihre Besorgnis über obdachlose arme Menschen, was von Susanita bestätigt wird (Panel 2). In Panel 3 äußert sich Mafalda mit dem Zeigefinger und präsentiert eine mögliche Lösung für die Situation: „dar techo y trabajo" (Unterkunft und Arbeit zu bieten). Susanita antwortet prompt (Panel 4, die Pointe): „¿Para qué tanto? Bastaría con esconderlos" („Warum so kompliziert? Es würde doch reichen, sie zu verstecken"). Das unerwartet egozentrische Verhalten Susanitas – möglicherweise repräsentativ für einen Teil der Gesellschaft – schockiert Mafalda zutiefst. Ihre sprachlose Reaktion zeigt Verwunderung und Verachtung zugleich. Quino arbeitet hier mit Affekten wie Empathie, Bestürzung und Abscheu, um seine Botschaft zu vermitteln: Jedes Menschenleben ist wertvoll und sollte entsprechend beachtet werden. Daher ist es erforderlich, gesellschaftliche Probleme wie Armut, Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit, die eine Person marginalisieren können, durch effektive Maßnahmen zu lösen, anstatt sie „esconderlos" (verstecken zu lassen).



Abb. 6.34: Notlage in der Stadt (Quelle: *Toda Mafalda,* 2005: 151)[136] – © Quino

Auch das zum Modus des *movere* zugeordnete *pathos* erreicht einen Höhepunkt in Texten von Discepolín, wie Conde (2003: 64) hervorhebt: „una especial dignificación de la tendencia y lo sentimental, sostenida en la exacerbación de lo patético – cuyo fin, conmover, consigue completamente – y en un magistral uso de la síntesis"[137]. Nach Heinrich (2015: 4) umfasst diese Leidenschaftlichkeit den „*pathetische*[n], schwere[n] Stil, der mit vielfältigen Mitteln, Figuren und Tropen arbeitet, in großer Menge oder sogar exzessiv". In diesem Sinne lassen sich die folgenden Schlüsselwörter als ästhetische Charakteristika definieren: „Veranschaulichung, sinnliche Konkretheit, Vergegenwärtigung, Lebendigkeit und Abwechslung" (Rudek 2016: 54). Exemplarisch für die Tangos Discepolíns, die seiner Meinung nach „el dolor de mi ciudad" („den Schmerz meiner Stadt") zum Ausdruck bringen, können folgende Werke genannt werden.

[136] „Es bricht mir das Herz, arme Menschen zu sehen." „Mir auch." / „Es wäre notwendig, den Armen Unterkunft, Arbeit, Schutz und Wohlergehen zu geben." / „Warum so kompliziert? Es wurde doch reichen, sie zu verstecken."

[137] „[E]ine besondere Würdigung der Neigungen und des Sentimentalen, getragen von der Zuspitzung des Pathetischen – dessen Ziel, zu rühren, ihm vollkommen gelingt – und von einem meisterhaften Umgang mit der Synthese".

Aus „Condena" (1937, Enrique S. Discépolo / Francisco Pracánico)
Yo quisiera saber / qué destino brutal
me condena al horror / de este infierno en que estoy...

Aus „Melodía porteñas" (1937, Enrique S. Discépolo)
Apretao a tu gemir / que es dolor de mi ciudad. / ¡Yo amparé mi desconsuelo!
¡Fuiste en mi vida, canción / y en mi charco, cielo!



Abb. 6.35: Plakat zum Film „Melodías porteñas" (Quelle: „Ficha técnica, imágenes, trailer", Link: https://cinenacional.com/pelicula/melodias-porteñas/ (08.05.2024)

Discepolín nutzte die Gelegenheit des Films, um diese Kompositionen erstmals aufzuführen. Auf dem Plakat sind die Protagonisten dargestellt, während die Stadt Buenos Aires durch den symbolischen Obelisken und einige Gebäude im Hintergrund angedeutet wird. Das Werk wurde angekündigt, wie auf dem Plakat zu lesen ist: „Con la maravillosa música a través de todo el film del más original de todos los compositores argentinos E. S. Discépolo"[138]. In diesem Tango „Melodías porteñas" – der dem Film seinen Namen gibt – drückt Discepolín sinnbildlich den Schmerz seiner Stadt aus („apretao a tu gemir"). Er erinnert sich gleichzeitig daran, was la *melodía porteña* für ihn bedeutet („Fuiste en mi vida, canción") und gibt Ausblick auf die Hoffnung, die er dadurch empfindet („¡en mi charco, cielo!"). Das „fuiste en mi vida, canción" referiert generell auf das Tangolied, welches das Stadtleben musikalisch begleitet; der „charco" kann als persönlicher Platz in der Stadt am Rio de la Plata verstanden werden; der „cielo" (fig.) repräsentiert seine Einwohner. Diese Darstellung führt zu der Wahrnehmung, dass das poetische Bild der Stadt, das Discepolín hier zeigt, ein anderes Bild von „Yira… Yira…" ist. Dazu schreibt Pujol (2017: 272): „[A]hora hay un espacio cómplice, cuya música solo la entienden en profundidad los que sufren"[139]. Der Film endet mit einem Monolog Discepolíns, in dem der Protagonist Martínez – Besitzer eines Radiosenders –, in einem grotesken Ton das entlarvt, was Pujol als eine „apokalyptische Radiokritik" bezeichnet (vgl. ebd.).

Im „Condena" beschreibt Discepolín den Zustand von Personen, die gegen Ohnmacht, Neid und Versagen kämpfen. Der Autor erklärt diese Absicht in einem autobiografischen Gespräch in *La Nación* (Januar 1931). Dort bekräftigt er, dass der Ursprung dieser Komposition im Schmerz eines vom Leben frustrierten Menschen liegt. Aus diesem Grund nannte er den Tango ursprünglich „En el cepo" und „S.O.S":

> Yo he querido pintar la situación de un hombre que está pobre, caído, sin recursos, no teniendo nada y ambicionándolo todo. He querido colocar a ese hombre ante el mundo, viendo pasar la vida que sonríe, el dinero que corre, los placeres que nublan, mientras

[138] „Mit der wunderbaren Musik im Film, vom originellsten aller argentinischen Komponisten E. S. Discépolo".
[139] „Es gibt einen Komplizenraum, dessen Musik nur die tief Leidenden verstehen".

> se retuerce en la impotencia de ver que no son para él. […] Y he sentido el dolor de este hombre que está como en el cepo, debatiéndose en la impotencia, en la envidia y el fracaso. Ese enorme y concentrado dolor del hombre encadenado a su triste destino, frente a la felicidad que pasa sin tocarlo, es lo que he querido hacer llegar bien y hondo, torturadamente, pero sin llorar.[140] (E.S.D. zit. n. Galasso 1973: 135f.; 1986: 39)

In diesem Tangotext thematisiert der Dichter den Konflikt zwischen Hoffnung und Resignation im existenziellen Projekt des Protagonisten in einer Gesellschaft, die zunehmend von ‚Besitzgier und einem konsumistischen Verständnis von Glück' geprägt ist (vgl. Dei 2014: 37). Dabei wird das Konzept „espera" versus „esperanza" von Bollnow präzisiert.[141] Denn hinter der Frustration dieses Protagonisten steht eine „bestimmte" Hoffnung (Bollnow 1955: 155; 2011: 70f.), die sein Leben in einer „cepo" (Falle) gefangen hält. Der Dichter evoziert starke Emotionen, die mit diesem Lebensschicksal des Protagonisten verbunden sind („brutal", „condena al horror"), um Extremsituationen auszudrücken („impotencia", „envidia", „fracaso"). Diese Erregungen werden sowohl durch das Festhalten an „bestimmten" Hoffnungen verursacht, die „sich hinterher als trügerisch erweisen" (ebd.), als auch von einer soziopolitischen und ethischen Krise, die jeder Bürger der Zeit durchlebt („infierno en que estoy"). Discepolín versucht, diese mentalen Übungen seinen Zuhörern zu vermitteln und durch Affekterregung auf sie einzuwirken. Der Autor legte stets Wert auf das Thema des individuellen Leidens und der gesellschaftlichen Notlage. Diese Interpretation des Tangos kann daher auch auf diese Lebensumstände übertragen werden. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Verse aus „Qué vachaché", die bereits in Kapitel 4.4.1 analysiert wurden. Sie verdeutlichen die moralische Unsicherheit der Protagonistin in Bezug auf ihre unerträgliche individuelle Existenz.

Aus „Qué vachaché" (1926, Enrique S. Discépolo)
El verdadero amor se ahogó en la sopa: / la panza es reina y el dinero Dios.
¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir! / ¿Qué culpa tengo si has *piyao* la vida en serio?

Aus „Desencanto" (1936, Enrique S. Discépolo / Luis César Amadori)
La vida es tumba de ensueños […] Y pensar que en mi niñez / tanto ambicioné, que al soñar / forjé tanta ilusión […] Yo vivo muerto hace mucho / no siento ni escucho / ni a mi corazón.

Obwohl die erste Strophe („la vida es tumba de ensueños") und die letzte („yo vivo muerto hace mucho") über Enttäuschung berichten, weil das Leben die Kindheitsträume denkbar zerstört hat und „una vida sin esperanzas no es tal"[142] (Conde 2003: 68), bringt Discepolín in diesen Versen auch Hoffnung („tanto ambicioné") und Illusion („que al soñar forjé tanta

[140] „Ich wollte die Situation eines Mannes schildern, der arm, gefallen und mittellos ist, nichts hat und alles begehrt. Ich wollte diesen Mann vor die Welt stellen, der das Leben sieht, das lächelt, das Geld, das fließt, die Freuden, die sich trüben, während er sich vor Ohnmacht windet, um zu sehen, dass sie nichts für ihn sind. […] Und ich habe den Schmerz dieses Mannes gespürt, der wie in einer Falle sitzt und mit Ohnmacht, Neid und Versagen kämpft. Diesen enormen und konzentrierten Schmerz des Mannes, der an sein trauriges Schicksal gekettet ist, angesichts des Glücks, das vergeht, ohne ihn zu berühren, wollte ich gut und tief vermitteln, gequält, aber ohne zu weinen".
[141] Das Konzept wurde in 4.3 und im Kontext der Tangoanalyse in 4.4.1 behandelt.
[142] „Ein Leben ohne Hoffnung kann nicht als solches bezeichnet werden".

ilusión“) gemeinsam zur Sprache. Dem Konzept Deis (nach Bollnow 1955: 155; 2011: 70f.) folgend gehören diese Ilusionen zu „relativen“[143] Hoffnungen. Kischner entwickelt hierzu einen folgenden philosophischen Gedankengang, der eine hoffnungsvolle Perspektive nach Kant eröffnet und zu einer anderen, bewegenden und ermutigenden Interpretation der Verse anregt:

> [S]erían entonces esperanzas relativas, concretas, limitadas. Y sobre ellas, en cierto sentido (kantiano) trascendental, surge la esperanza como condición de posibilidad de las ilusiones, en tanto disposición activa que nos arroja al mundo. Parafraseando muy ligeramente al filósofo Immanuel Kant, podríamos decir: aunque toda ilusión comienza con la esperanza, no por eso todo en esta se reduce a la ilusión. Hay algo en la esperanza que se resiste a la caída de la ilusión en la desilusión. Algo que se sostiene (y nos sostiene) *más allá* de todo *acá*.[144] (Kischner 2018: 45, Hervorhebung i. O.)

Exemplarisch können die Verse aus „Acquaforte“ (1932, J.C. Marambio Catán / H. Pettorossi) angeführt werden. Die einstige Diva des Nachtlebens strebt eine neue Möglichkeit an („condición de posibilidad“), ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, um aus ihrer prekären Situation zu entkommen („se resiste a la caída“), und zwar mit dem Verkauf von Blumen (= Symbol der Lebensfreude). Dadurch – wie der Protagonist des Tangos es empfindet –, verbreitet sie mit ihrem Lächeln (= Herzlichkeit) Freud unter den Mitmenschen („disposión activa que nos arroja al mundo“ […] „Algo que se sostiene (y nos sostiene) […] de todo *acá*“): „Aquella pobre mujer que vende flores / y fue en mi tiempo la reina de Montmartre / me ofrece, con su sonrisa, unas violetas / para que alegren, tal vez, mi soledad“[145].

In Ergänzung zur Thematik des Konflikts zwischen Hoffnung und Resignation, der in extremen Lebenssituationen entsteht, können folgende Tangoverse aus anderen Quellen dieser Periode zitiert werden. Aus „Al mundo le falta un tornillo“ (1933, E. Cadícamo/J. M. Aguilar): „hoy se vive de *prepo*[146] / y se duerme apurao“; „hoy se lleva a empeñar al amigo más fiel“.[147] Wie bereits erwähnt (vgl. Abb. 6.5) wird hier sarkastisch der Zorn von Protagonisten über das Elend dieser Zeitperiode thematisiert, welcher sie bis zum Treuebruch (vivir „de prepo“; „empeñar al amigo más fiel“) mit dem Kameraden bringt.

Diese akribische Beobachtung gesellschaftlicher Realitäten und der mediale Ausdruck sozialer Probleme, mit denen die Bürger seiner Zeit zu kämpfen hatten, manifestiert sich auch in Quinos Zeichnungen. Im Interview erklärte der Zeichner, dass er Alltagssituationen stets genau beobachtet, um sie später grafisch festzuhalten. Diese persönliche Eigenschaft wurde

---

[143] Von Bollnow auch *bestimmte* Hoffnung genannt (im Gegensatz zu *absolute* bzw. *universelle*).

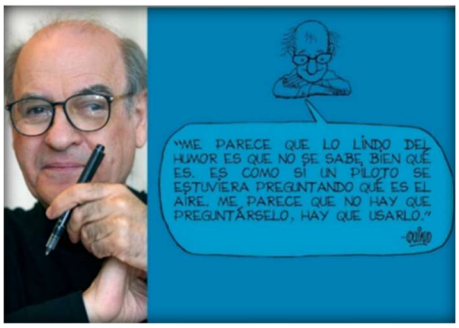
[144] „Die genannten Hoffnungen wären demnach relative, konkrete und begrenzte Hoffnungen. In einem gewissen transzendentalen (kantischen) Sinne entsteht Hoffnung als Bedingung der Möglichkeit von Illusionen, als aktive Disposition, die uns in die Welt wirft. Um den Philosophen Immanuel Kant zu paraphrasieren, könnte man sagen: Obwohl jede Illusion mit Hoffnung beginnt, bedeutet dies nicht, dass alles in ihr auf Illusion reduziert wird. Es lässt sich eine Art Widerstand gegen den Absturz der Illusion in die Desillusionierung ausmachen, der mit der Hoffnung einhergeht. Es handelt sich um etwas, das über alles hier hinausgeht und uns trägt“.

[145] „Diese Frau, die Blumen verkauft und zu meiner Zeit als Königin von Montmartre galt, bietet mir mit ihrem Lächeln einige Veilchen an, um meine Einsamkeit zu lindern“.

[146] *Prepo* – Forma acopada de prepotencia. Actuar violentamente con alguien; intimidad, maltratar (Conde 2019: 267). Gegenüber jemandem gewalttätig handeln; Intimität, Missbrauch.

[147] „heute lebst du von *prepo* / und schläfst in Eile“; „Heute wird der treueste Freund verpfändet“.

in dem Interview mit Daniel Divinsky (Ex-Direktor des Verlages „De La Flor"), das ich am 24. März 2021 geführt habe, bestätigt (siehe 5.2). Der Zeichner nutze alle Instrumente des grafischen Humors als Zündstoff für die Darstellung der Themen. In Abb. 6.36 erläutert er, was an seinem Beruf grundlegend und zugleich wertvoll ist.



„Mir scheint, dass das Schöne am Humor ist, dass man nicht genau weiß, was er ist. Es ist, als würde sich ein Pilot fragen, was Luft ist. Mir scheint, dass man nicht danach fragen muss, man muss ihn benutzen". (Quino)

Abb. 6.36: Quinos Denkweise
(Quelle: www.quino.com.ar)

Abbildung 6.37 zeigt die Funktion von Humor in den Medien, um vor einer möglichen Beeinflussung der individuellen Interpretationsfähigkeit zu warnen. In Abb. 6.37a ist eine Person auf dem Sofa dargestellt, die über ihr gegenwärtiges Leben nachdenkt, nachdem sie eine Zeitung gelesen hat, die auf dem Boden liegt. Es ist möglich, dass der Fernseher ausgeschaltet ist. Das depressive Verhalten des Mannes und sein leerer Blick bestätigen seine Gedanken: Er fürchtet sich vor der Gesellschaft, die ihn umgibt und die nicht so ist, wie sie sein sollte. Im Gegensatz zur Figur im Tango „Qué vachaché" ist dieser Bürger nicht von der Unerreichbarkeit materieller und immaterieller Güter betrübt, sondern von der zunehmenden Sittenlosigkeit und Korruption, die niemandem gefällt (vgl. „Cambalache"). Die Leser sollen durch die Darstellung emotional bewegt werden (*movere*). Die Sympathie für die dargestellten Personen kann zu einer empathischen Reaktion im Rezeptionsprozess führen, in der die korrupte Realität, die sie alle umgibt, als Ursache des Leidens erkannt wird.

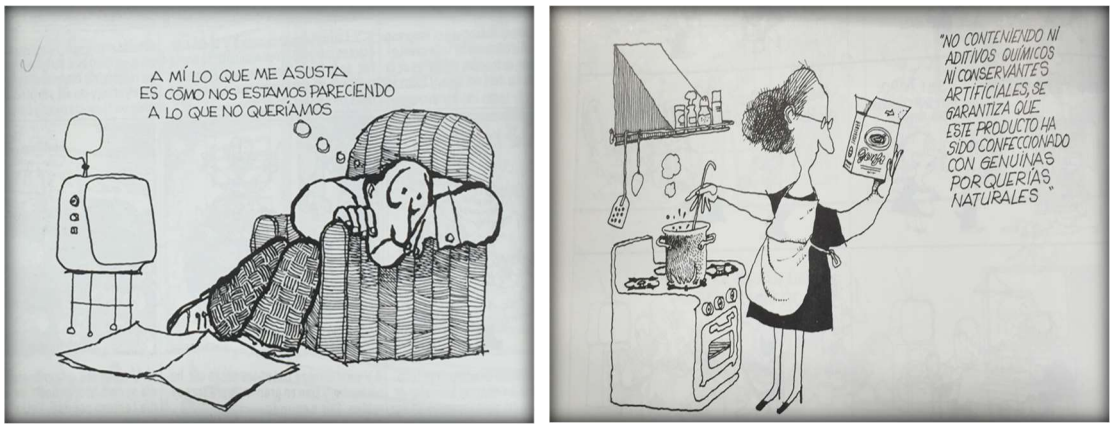


Abb. 6.37: Quinos *movere* Art (Quelle: ¡*Yo no fui* !, a) 1993: 94[148]; b) 1993: 90[149]) – © Quino

[148] „Was mir Angst macht, ist, dass wir zu dem werden, was wir nicht wollten".
[149] „Das Produkt enthält keine chemischen Zusätze oder künstliche Konservierungsstoffe und es wird garantiert, dass dieses Produkt aus echtem Naturschrott hergestellt wurde".

In Abb. 6.37b ist eine Hausfrau zu sehen, die ein Produkt am Herd zubereitet, das sie aus einer Verpackung entnommen hat. Wie von der Verbraucherzentrale empfohlen, überprüft sie die enthaltenen Inhaltsstoffe. Das Etikett ist jedoch sehr widersprüchlich, da erklärt wird, dass es keine „conservantes artificiales" enthält, aber gleichzeitig versichert wird, dass es mit „genuinas porquerías naturales" hergestellt wurde. Diese Dichotomie ist Ausdruck der Polysemie Quinos, mit der er eine Interpretationsmöglichkeit eröffnet, nämlich die Täuschung der Konsumgesellschaft durch die Industrie. Ein risikoreicher Leitgedanke der unmoralischen Realität, über die er getarnt berichtet, fordert den Leser zum Nachdenken auf. Der Autor transformiert hier soziale Energie, indem er Spannung (= Widersprüchlichkeit) in Energie umwandelt, um beim Leser Emotionen wie Erstaunen und Ärger über hinterhältige Betrügereien hervorzurufen, aber auch das Bewusstsein, nicht darauf hereinzufallen, ihn zu stärken und so zum Handeln zu bewegen. In beiden Beispielen kann das Ziel des *movere* als erreicht angesehen werden.

Das Thema einer individuellen ethischen Spannung ist auch bei den Protagonisten in *Mafalda* zu erkennen. Es geht darum, den Leser in eine Stimmung zu versetzen, die ihn dazu bringt, über eine bestimmte Meinung nachzudenken. Abb. 6.38a zeigt zum Beispiel Manolito, der in *Mafalda* sowohl Ehrgeiz als auch Materialismus verkörpert, aber auch ein großes Herz hat. Die Dichotomie zwischen „Sein und Haben", die der Satz, den er in seinem Notizbuch liest, beschreibt, kann er gedanklich nicht auflösen. Aufgrund seiner materialistischen Denkweise, die durch seine Arbeit im Familienunternehmen „Don Manolo" geprägt ist, hält er es für unabdingbar, zu besitzen, um existieren zu können. Anders ausgedrückt: Man kann nicht „sein", ohne „etwas zu haben". Die Szene wird mit einer Nahaufnahme (*Close Up*) von Manolito eröffnet (Panel 1). Die Pointe (Panel 2), das *movere*, wird durch besondere Gesten Manolitos verdeutlicht, die seine Verwirrung widerspiegeln. Die nach unten gerichteter Form seines Mundes und sein Blick, der Konfusion ausdrückt, sowie seine rechte Hand, die in einer Geste des Unverständnisses die Finger zusammendrückt, tragen zu diesem Effekt bei. Die von Manolito vorgebrachte Argumentation wird von Quino durch die optische Hervorhebung der beiden Schlüsselwörter in den Panels 1 und 2 unterstützt. Dadurch wird der Fokus des Lesers auf die Semantik der sprachlichen Konstruktion gelenkt („tiene […] es" (Panel 1) wird mit „no tiene […] es") (Panel 2), die durch die Betonung der beiden Schlüsselwörter zu einer Konfrontation führt (tiene/no tiene). Manolitos Botschaft ist klar und direkt formuliert: Wer nichts hat, ist nichts. Allerdings handelt es sich hierbei um ein polemisches Argument, das nicht von allen Mitgliedern der Gesellschaft akzeptiert wird. Die Aussage steht im Einklang mit der Figur des Manolito in *Mafalda*. Quino provoziert bewusst zur gesellschaftlichen Reflexion über den Wert des Menschen, der nicht an seinem materiellen Besitz gemessen werden sollte. Durch diese klare Aussage und das *movere* ruft der Zeichner Haltungen der Akzeptanz oder Ablehnung hervor, die eine offene sozio-ökonomische Diskussion entfachen können. Bei der Analyse dieser Zeichnungen lässt sich eine Parallele zu den Handlungen der Tangos „Qué vachaché", „Condena" und „Qué sapa señor" von Discepolín ziehen, in denen der Autor eine sittenstrenge Gesellschaft hinterfragt. Sowohl Discepolín als auch Quino motivieren ihre Leser/Zuhörer, sich in ihrer Rolle als Rezipienten mit der Relevanz der thematisierten Sachverhalte auseinanderzusetzen.

Das Gespräch zwischen Mafalda und Miguelito in Abb. 6.38b führt zu divergierenden Schlussfolgerungen hinsichtlich Miguelitos abweichender Meinung. Letzterer zeigt sich überrascht darüber, dass Mafalda mit der Automarke zufrieden ist, die ihr Vater kaufen möchte, da er diese nicht als Statussymbol empfindet. Daraufhin antwortet Mafalda nachdrücklich und kategorisch (Pointe), dass es in Bezug auf diese Automarke auf die Person (Inhaber) ankommt und sie das sehr glücklich mache. Quino veranschaulicht durch gezielte Details erneut die semantische Bedeutung seines Comic-Strips. Die beiden Kinder stehen auf dem Gehweg und hinter ihnen überwacht ein Polizist das elegante Auto, das auf der Straße geparkt ist (Panel 1). Sobald Mafalda auf Miguelito reagiert, wählt der Zeichner eine andere Perspektive von der Straße aus. Die Kinder setzen ihre Unterhaltung fort, während im Vordergrund das Heck eines weiteren hochpreisigen Fahrzeugs zu sehen ist. Dies deutet darauf hin, dass es sich um die beiden Autos handelt, die den Citroën 2CV umgeben. Der ungewöhnliche Blickwinkel ermöglicht es dem Leser, die Dimensionen der Karosserien und insbesondere die des Autos, das absichtlich nicht in den Rahmen des Panels passt, aus seiner eigenen Perspektive zu ergänzen. So entsteht eine visuelle und semantische Ablenkung: der Leser wird direkt in die Szene einbezogen. Der Herr im Hintergrund (Panel 2) verweist lediglich auf eine Szene in der Nachbarschaft, die die unterschiedlichen Blickwinkel der Panels bestätigt. Auf diese Weise lässt sich erkennen, dass von den Lesern „eine besonders aktive Form der Partizipation […] [verlangt wird], die Einzelsequenzen erzählerisch vervollständigt und dabei sowohl sprachliche als auch bildliche Imaginationsarbeit leistet" (Stein 2018: 27). Der Einsatz dieser grafischen Technik durch den Zeichner verfolgt das Ziel, die Leserschaft emotional zu fesseln (*movere*) und sie an einer gewöhnlich auftretenden Situation teilhaben zu lassen. Die Leserinvolvierung ist im Comic ein wesentlicher Faktor. Denn „[d]urch das Aneinanderreihen meist gerahmter Einzelbilder, die jeweils eine mehr oder minder statische Momentaufnahme einer als fließend zu denkenden Handlungskette darstellen, fordern Comics ihre Leser dazu auf, die Lücken zwischen den Panels, die sogenannten *gutters* oder Stege, imaginativ aufzufüllen" (ebd.). Im letzten Panel (der Pointe) werden die Protagonisten erneut in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt, diesmal jedoch vom Bürgersteig aus fokussiert. Dabei befindet sich Mafalda neben dem Citroën, was ihre Argumentation optisch verstärkt. Für bestimmte Zwecke werden Schrifttypen eingesetzt, die Stimmungen transportieren. In Mafaldas Sprechblase wurde beispielsweise das Wort „IMPORTANTE" fett gedruckt, bei Manolito ist „NO TIENE […] ES" unterstrichen. Dies bedeutet für beide Strips, dass über die Gestaltungsform der Texte zusätzliche Informationen ergänzt werden und die Wirkung der gesamten Bildgeschichte mitbestimmt wird (vgl. Dittmar 2011: 107). Die Kernaussage der Botschaft ist jedoch eine andere als Manolitos: Der Mensch ist wichtiger als sein Besitz. Die *persuasio* Wirkung auf die Leserschaft wird hier „der moralischen Ambiguität der Rhetorik entsprechend [erzeugt] […], indem er sie überzeugt oder eben ‚nur' überredet" (Spörl 2006: 69). Dies wird ersichtlich durch gegensätzliche Emotionen wie Zustimmung/Sympathie oder Ablehnung/Bestürzung, die beim Leser durch die Botschaft des Comics in Bezug auf die Figuren in beiden Strips hervorgerufen werden können.

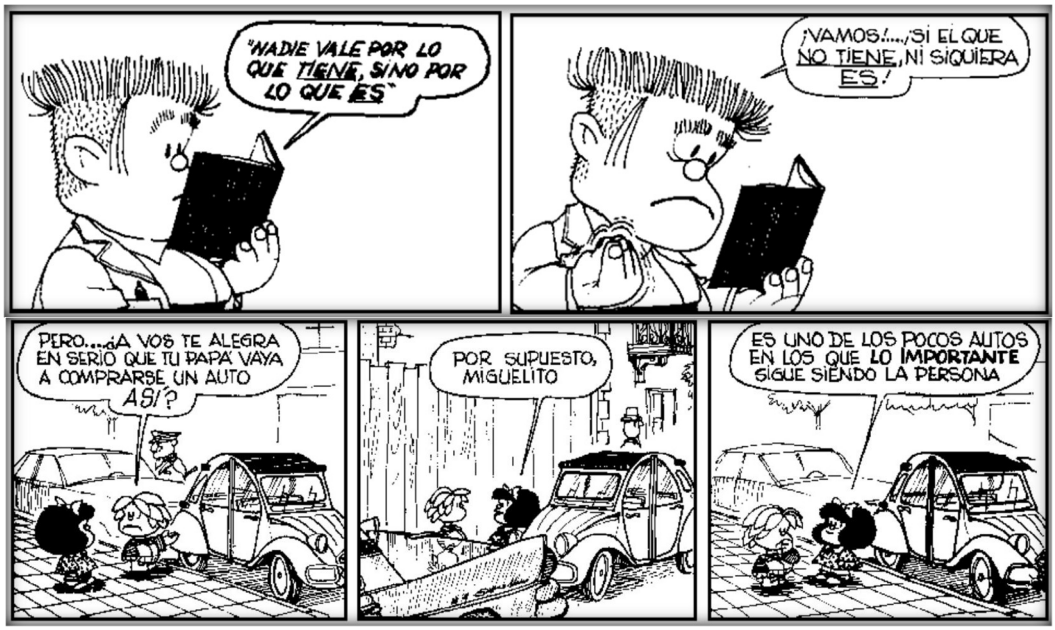


Abb. 6.38: Dichotomie des Seins und Habens (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 479/344)[150] – © Quino

Des Weiteren lassen sich hier Parallelen zur einigen Versen aus Discepolíns Tangos ausmachen, in denen die Koexistenz von Menschen thematisiert wird, die materielle Gleichheit mit den Reichen anstreben, und anderen, die Menschen für das schätzen, was sie sind. Im Folgenden werden exemplarisch einige Verse angeführt, die diese Thematik aufgreifen.: „Yira... Yira...“ („cuando te dejen tirao / después de cinchar / lo mismo que a mí“), „Chorra“ („Se tragaron / vos, ‚la viuda‘ y ‚el guerrero‘ / lo que me costó diez años de paciencia y de yugar“), „Canción desesperada“ („Burla atroz de dar todo / por nada“)[151] sowie „Desencanto“ („tanto ambicioné, que al soñar / forjé tanta ilusión“)[152]. In diesem kommunikativen Prozess wird die Kraft durch die visuelle/textliche Darstellung der Dichotomie von „Sein und Haben“ repräsentiert, die das Miteinander des gesellschaftlichen Lebens prägt. Dieses *movere* kann in dem immer wieder neu angestoßenen Interaktionsprozess ein größeres adressiertes Publikum, das an lyrischen oder grafischen Ausdrucksformen interessiert ist, dazu bewegen, hier z.B. die Urteilsfähigkeit (gegenüber der Behauptung Manolitos) sowie die soziale Wertschätzung, die Quino durch Mafalda („lo importante sigue siendo la persona“) oder Discepolín vertritt, zu schärfen.

„Siempre intenté que mi humor sea atemporal“[153] (T. Urwicz, Quino-Interview, 23.09.2012)

In einem Interview mit Javier Mesón (2001)[154] erläuterte Quino den Grund für seine Vorliebe für Humorseiten. Er führte aus: „[A] uno le da mucha más libertad. Porque cambia cada

[150] Strip a): „Niemand ist das Wert, was er hat, sondern das, was er ist.“ / „Bah! … Wer nichts hat, ist nichts!“; Strip b): „Aber... Bist du ernsthaft froh, dass dein Vater so ein Auto kauft?“ / „Natürlich, Miguelito.“ / „Es ist eines der wenigen Autos, bei denen es immer noch auf den Menschen ankommt“.
[151] „Grauenhafter Hohn, alles für nichts zu geben“.
[152] „Ich hatte so viel Ehrgeiz, dass ich beim Träumen / so viele Illusionen geschmiedet habe“.
[153] „Ich habe immer versucht, meinen Humor zeitlos zu machen“. Siehe Link unter Urwicz 2012.
[154] *Tebeosfera*: „Rueda de Prensa de Joaquín Lavado Quino”. Siehe Link unter Mesón 2001.

semana la temática, los personajes, y la libertad como todos sabemos es muy hermosa ¿no?“[155]. Diese Freiheit praktiziert der Zeichner häufig durch stillen Humor. Hierbei wird das *movere* streng durch die visuelle Gestaltung betrieben. Diese Vorgehensweise bietet den individuellen Freiraum für eine Detailbetrachtung des Bildes ohne Textvorgaben. Allerdings liegt der Fokus darauf, eine angemessene Interpretation der gedruckten Botschaft durch den Leser zu erreichen. In der Zeitung *Página 12-RADAR* veröffentlichte Maristain am 22. Februar 2004 in „Quinografía“ den folgenden Dialog: „¿Y no le preocupa no ser entendido? – No, porque para mi moral yo tengo razón“[156]. Quino verteidigt hier argumentativ seine Arbeit durch *Poiesis*. Abb. 6.39 ist ein Beispiel für sein zeitloses, jedoch in dem publizierten Zeitraum bedrohliches Unterfangen, das seinen Mut („yo tengo razón“) nicht aufhält. Dazu präsentiere ich zwei Interpretationsmöglichkeiten, um Quinos Haltung zu bekräftigen.



Abb. 6.39: Gesellschaftliche Regel der Koexistenz (Quelle: *Esto no es Todo*, 2020: 392) – © Quino

Die Bedeutung der Figuren und Objekte, die die Botschaft kommunizieren, wird auf dieser Seite durch die Montage erzeugt. Im Zentrum der Szene steht ein Polizist, der einen Bürger wegen einer Ordnungswidrigkeit, dem Rauchen in einer Verbotszone, ermahnt. Zur Rechtfertigung der Ermahnung zeigt der Polizist mit dem Zeigefinger auf das Schild, das sich rechts befindet und aufgrund seiner Größe nicht zu übersehen ist. In der Zeichnung erscheint der Mann, den der Offizier anspricht, als Stereotyp eines Gangsters (*mafioso*). Er trägt eine Sonnenbrille und eine brennende Zigarette im Mund, ein schwarzes Hemd, schwarzweiße Schuhe sowie einen extravaganten Anzug mit Fliege anstelle einer Krawatte. Mit ruhiger, unbeteiligter Geste steckt er einen Revolver in seinen Hosenbund und sieht erstaunt zum Offizier. Im linken Teil des Bildes befindet sich eine Person, die eine Schusswunde aufweist und blutend auf dem Boden liegt. Sowohl ihre Position als auch ihre Größe könnten einen Hinweis darauf geben, dass diese Figur für die Szene von geringer Bedeutung ist. Allerdings liegen hier die Pointe und die zentrale Botschaft. Quino ironisiert ein theoretisches

[155] „Das gibt einem viel mehr Freiheit. Da sich das Thema und die Charaktere jede Woche ändern, und die Freiheit ist, wie wir alle wissen, sehr schön, nicht wahr?“.

[156] „Und Sie haben keine Angst, nicht verstanden zu werden? – Nein, denn für meine Auffassung habe ich recht“. Für das komplette Interview siehe Link unter Mónica Maristain 2004.

System von Regeln des Zusammenlebens und dessen praktische Unwirksamkeit bei der effektiven Bekämpfung krimineller Handlungen. Der Leser soll erkennen, welches der beiden Vergehen des Gangsters schwerwiegender ist. Die Haltung des Beamten, der die Pflicht zur Durchsetzung des Verbots sieht, ohne zu bemerken, was wirklich passiert, ist jedoch offensichtlich fragwürdig. Das Quino-Paradoxon ermöglicht es dem Leser, die Fakten objektiv zu analysieren, lenkt aber gleichzeitig seine Gedanken auf die zentrale Botschaft (= *movere*). Die Analyse offenbart, dass Quino hier spöttisch und widersprüchlich mit dem Akt des ‚Löschens' (*apagar*) spielt. Der Autor vergleicht synchron das Löschen einer Zigarette mit dem Auslöschen eines Menschenlebens. Jedoch wird dem aufmerksamen Leser klar, dass Gewalt gegen Menschenleben der Gesellschaft mehr Schaden zufügt als das illegale Anzünden einer Zigarette. Die Verwendung dieser Paralogie durch Quino zielt darauf ab, den Respekt vor dem menschlichen Leben zu fördern und gleichzeitig die Korruption zu beleuchten, die es Vertretern der Staatsgewalt (hier repräsentiert durch den Polizeibeamten) erlaubt, schwere Verbrechen zu dulden, während sie vorgeben, Kriminalität zu bekämpfen. Die in der vorliegenden Zeichnung enthaltene soziale Energie kann beim Leser Emotionen wie Verblüffung, Empörung und Wut evozieren, deren Freisetzung intendiert ist.

Eine andere politische Lesart könnte darin eine Reihe klarer Anspielungen erkennen: auf die strengen, teilweise willkürlichen Anordnungen von De-facto-Regierungen (wie den Generälen Onganía und Videla) sowie eine ganze Reihe von gewaltsamen Aktionen wie Überfälle, Lösegelderpressungen, Entführungen und Morde, die sowohl von parapolizeilichen Gruppen (Triple-A, ERP, CNU[157]) als auch von der argentinischen Stadtguerilla (Montoneros) während der dritten Regierung von Perón geplant und ausgeführt wurden. Die erwähnten Vorfälle blieben straffrei, da Polizeikräfte sie entweder ignorierten oder bewusst nicht bekämpften. In Anbetracht dieser Beobachtung stellt Quino die politische Dialektik in Frage. Allerdings war es für damalige Zeit sehr riskant, eine derart harte und deutliche Botschaft zu vermitteln. Daher bediente sich Quino einer Allegorie, um den Spott über die korrupten staatlichen Strukturen zu verbergen und so die Pressezensur in der politisch angespannten Situation zu umgehen.

Quino und Discepolín wenden die Strategie des *movere* an, welche darauf abzielt, ihre Leser-/Hörerschaft durch emotionale Appelle (*Pathos*) zu einem reflektierten Denken und/oder Handeln zu bewegen. Beide Autoren waren sich der Gefahr der Zensur bewusst, entschieden sich jedoch dafür, ihrer Überzeugung treu zu bleiben. Sie sahen in ihren Werken ein Ventil für den Ausdruck der Gesellschaft, um der Starrheit und Heuchelei der Machthaber gegenüber den Bedürfnissen der Gesellschaft entgegenzuwirken. So verbinden sie ihre lyrisch-graphische Kulturpoetik mit der Geschichte des Landes, wodurch sie Teil des kulturellen Erbes wurden.

[157] Die *Concentración Nacional Universitaria* (CNU) wurde in den 1960er Jahren im universitären Umfeld von La Plata gegründet. Sie ließ sich bald in Mar del Plata nieder und erlebte 1971 ihre blutige „Feuertaufe" mit der Ermordung von Silvia Filler. Mit ihrer Orientierung an den Regeln des Peronismus und der starken Beteiligung der Gewerkschaften bildete sie den ausführenden Arm im „Krieg gegen die marxistische Unterwanderung". Trotz ihrer Identifikation mit der Linken, erkannte sie den im Exil lebenden General Perón als ihren Anführer an. Verschiedene Organisationen, die in allen Bereichen der Militanz aktiv waren, waren radikal ausgerichtet. Siehe Link unter O.V. (2011): „De Tacuará a la guerra declarada".

Docere (*belehren / pragma*)

„No es necesario decir todo lo que se piensa, lo que sí es necesario es pensar todo lo que se dice"[158] (Quino)

Die Themen Meinungsfreiheit und legitime Nutzung des Rechts auf Meinungsäußerung stellen ein wiederkehrendes Motiv in Quinos Zeichnungen dar. In einem Interview mit *La Opinión* Cultural vom Sonntag, den 3. Dezember 1972, äußerte sich Quino zur Frage der Zensur:

> **P**: ¿En qué lo afecta a usted la censura?
> **Q**: Ziraldo[159]decía que la censura agudiza el ingenio, pero yo prefiero decir lo que se me antoja sin tener que andar dando rodeos. Claro, no puedo decir todo lo que quiero… la mejor época fue la de Illia y la de Aramburu […], la peor fue la época de Onganía, entonces sí que había censura.
> (Quelle: *El Historiador*)[160]

Eine politische Erläuterung der Zensur in Quinos Zeichnungen wurde bereits in Kapitel 5 vorgenommen. Nun widmet sich die Analyse der Darstellung der Meinungsfreiheit an Orten des gesellschaftlichen Zusammenlebens wie Familie, Schule, Arbeit, Sport usw. unter dem Einfluss der Wirkungsart *docere*. Erforscht wird, wie Quino diese Einwirkung praktiziert, die laut Ueding (1995: 75) „auf einen rationalen Erkenntnisprozess zielt und die intellektuellen Fähigkeiten der Adressaten anspricht".

In Abb. 6.40 werden zwei Bildsequenzen gezeigt, die familiäre Situationen darstellen und sich mit dem oben genannten Thema auseinandersetzen. In Abb. 6.40a beobachtet Mafalda zunächst eine beschmierte Wand (Panel 1). Einige Schritte weiter sieht sie ihren Bruder Guille in einer Ecke, die Wand betrachtend (Panel 2). In der Rolle einer Verteidigerin fragt sie dann ihre Mutter, ob sie Guille wegen seiner Kritzeleien bestraft hat (Panel 3). Ihre Empörung wird durch die Nahaufnahme hervorgehoben. Die Mutter antwortet aus dem Off: „Ja, warum?" (Panel 4). Mafalda holt Guille aus seiner Abgeschiedenheit und konfrontiert ihre Mutter energisch mit geschlossener Faust und einer lapidaren Antwort (der Pointe, Panel 5). Die Typografie und das Layout ändern sich entsprechend. Die Veränderung der Schriftzeichen trägt zur Verschärfung der situativen Kommunikationsebene bei und transportiert vornehmlich Mafaldas Stimmung. Ihre sachliche Argumentation entlarvt die entschlossene und mutige Haltung der Kinder gegenüber den Erwachsenen durch ein Wortspiel: „libertad de prensa, y no libertad prensada". Somit profitiert Quino von der Doppeldeutigkeit eines Wortes, denn „prensa" bedeutet „die Druckpresse" aber auch „die Quetsche". Die

---

[158] „Es ist nicht notwendig, alles zu sagen, was gedacht wird, was notwendig ist, ist alles zu denken, was gesagt wird".

[159] Hier wird auf Ziraldo Alves Pinto referiert, brasilianischer Autor, Zeichner, Karikaturist, Maler und Journalist. Berühmt wurde er durch die von ihm geschaffene Figur *Menino Maluquinho*. In Deutschland wurde der entsprechende Film als „Die kleine Nervensäge" (2004) bekannt.

[160] „P: Wie wirkt sich Zensur auf Sie aus?; Q: Ziraldo sagte, dass Zensur den Einfallsreichtum schärft, aber ich ziehe es vor zu sagen, was ich will, ohne um den heißen Brei herumreden zu müssen. Natürlich kann ich nicht alles sagen, was ich will... die besten Zeiten waren die von Illia und Aramburu […], die schlimmsten waren die Zeiten von Onganía, da gab es Zensur". Für das komplette Interview siehe Link unter Pigna (o. J.): „Quino Joaquín Salvador Lavado".

Bedeutsamkeit liegt hier auf dem Verb *prensar* (= etwas zerdrücken). Zugespitzt wird Mafaldas Warnung durch ihr zorniges „¿me oís?“. Das erfreut den Leser und macht die Botschaft klar: In diesem Haus ist kein Platz für Zensur. Quino gibt hinsichtlich der Gestalt der Meinungsäußerung klare Hinweise für das Zusammenleben im familiären Umfeld. Diese kann auf das Gesellschaftsleben projiziert werden. Denn unter dem Vorwand der Familie wird die staatliche Zensur thematisiert. Das *docere* wurde hier in Form einer Mitteilung von Fakten initiiert und soll entsprechend verstanden und abstrahiert werden.



Abb. 6.40: Meinungsfreiheit (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 344/494)[161] – © Quino

Abb. 6.40b zeigt Guille im Badezimmer beim Haarewaschen. In Panel 2 geht er durch den Flur, der vom Wohnzimmer durch einen Vorhang getrennt ist. Dort befinden sich Mafalda und Felipe lesend auf einem Sofa (Panel 3). Sie sehen, wie ungewöhnlich Guille durch den Vorhang geht. Felipe ist von diesem Verhalten überrascht, für den Mafalda aber pfiffig eine völlig unerwartete Erklärung liefert (Pointe, Bild 4). Hier fordert Quino den Leser erneut zu kognitiver Arbeit auf. Denn „pinchar“ (Punktion) hat in diesem Strip mehrere Konnotationen. Eine Lesart ist, dass Guille Angst hat, seine Ideen durch einen Stich (fig.) „zu verlieren“. Diese Furcht vor dem gestochen werden, sei es durch einen Kamm oder eine Bürste, kann metaphorisch auf Bestrafungsmethoden verweisen, die seinerzeit angewandt wurden. Eine andere Erläuterung ist, dass ihm seine Ideen durch die Punktion im übertragenen Sinne „gestohlen“ werden können. Aber angesichts des historischen Zeitraums, in dem dieser Streifen gezeichnet wurde, gibt es eine dritte Option, die ich bevorzuge, nämlich „zerstören“. Somit wird der Begriff „el pinchar“ mit der Praxis von Zensur und Folter in Verbindung gebracht, bei der (fig.) „Ideen durchbohrt“ werden. Eine weitere gezielte Methode war das „Abhören

[161] Strip a): „Mama! Hast Du Guille dafür büßen lassen, weil er an die Wand geschrieben hat?“ / „Ja! Wieso denn?“ / „Weil wir in diesem Haus Pressefreiheit wollen und nicht die Freiheit herausgepresst haben möchten! Hörst du mich?“; Strip b): „Er hat eine Theorie, dass das Kämmen der eigenen Haare die eigenen Ideen durchsticht“.

von Telefonen“ (= „pinchar el teléfono“). Es ist wichtig zu beachten, dass Guille in *Mafalda* die neue Generation junger Menschen repräsentiert, die ihre persönliche Entwicklung in einer Zeit der Diktatur durchlief. Daher ist das Problem der Meinungsunterdrückung zentral für ihr soziales Verhalten und sie scheuten sich nicht, dies klar zu kommunizieren. Hier hebt Quino die Denkmuster dieser neuen Generationen hervor: Nicht mit uns! Der Einfluss (*docere*) basiert auf gesellschaftspolitischen Argumenten, die die Überzeugung des Autors lesbar machen (vgl. Spörl 2006: 70). Es geht darum, beim Rezipienten durch die Originalität und Entschlossenheit eines Kindes Empathie, Zustimmung und Freude zu erwecken. Auf diese Weise werden die Werte dieser jungen und aufgeklärten Generation verkündet und praktiziert. Sie streben danach, die Kommunikationsmethoden in der Gesellschaft durch intellektuelle Schärfe und Offenheit zu verbessern, was im Allgemeinen hilfreich zu sein scheint. Wie die Geschichte des Landes in diesem Zeitraum zeigt, hatte dies jedoch schwerwiegende Folgen.

„Comencé a dibujar en los tiempos difíciles, que se fueron complicando cada día más“[162] (Quino, *RADAR- Página/12*, siehe Link unter Maristain 2004)

Obwohl Quino in Zeiten zeichnete, in denen die Verbreitung von Ideen, die dazu beitrugen, den Geist der Leser zu öffnen, oft zensiert wurden, gelang es ihm dennoch, seine Gedanken auszudrücken. Auf diese Art übte er das *docere* aus und ermutigte seine Leser, ihre rationale Denkfähigkeit zu nutzen, um auch die alltäglichsten Fakten zu hinterfragen. Die folgende Abbildung präsentiert zwei anschauliche Beispiele, die dieses Argument belegen.

Die Abb. 6.41 veranschaulicht Beispiele aus der Welt des Sports und der Arbeit in Bezug auf Zensur und Einschränkungen der Meinungsfreiheit. In der Mitte der Abb. 6.41a ist eine lange Treppe platziert. Wenn man perspektivisch nach oben blickt, sieht man zwei Ordnungshüter und im Hintergrund die Tribüne, die voller Fans ist. Ein Schiedsrichter geht die Treppe hinauf, um ein Fußballspiel zu leiten. Er ist an seiner Kleidung und der Pfeife in seiner rechten Hand erkennbar. Der Karikaturist stellt alle Objekte in der Umgebung sehr detailliert dar: Wasserleitungen, die Lampe im Korridor, Werbeplakate, eine Wolke, die darauf hinweist, dass das Spiel draußen stattfindet, die sich in der Umkleidekabine befindenden Spieler, ein Regal, in dem die von der Mannschaft gewonnenen Pokale gesammelt werden usw. Durch diese akribische Darstellung kann sich der Leser leicht als Beobachter einer Szene eines Sportvereins einordnen. Aber sie hat noch einen anderen Zweck: Die Aufmerksamkeit auf alle Gegenstände zu lenken, insbesondere auf jene unter der Treppe, die für die Erzählung von zentraler Bedeutung sind. Diese Gegenstände erregen das Interesse des Schiedsrichters, der seinen Kopf dreht, um sie genauer zu betrachten. Hier liegt die Pointe. Zwischen den unordentlich angehäuften Objekten wie Farbeimern und Holzstücken ist ein menschliches Skelett zu erkennen, das eine Schiedsrichteruniform trägt. Dieses starke visuelle Signal weist auf das bevorstehende Schiedsverfahren hin. Die lange Treppe, die in der Mitte des Bildes platziert ist, symbolisiert die Zeitspanne, die der Schiedsrichter zur Verfügung hat, um über das Gesehene nachzudenken. Diese Zeit könnte seine Unparteilichkeit einschränken. Quino stellt hier eine Situation der Bestechung und Einschüchterung dar. Es

[162] „Ich habe in schwierigen Zeiten angefangen zu zeichnen, die jeden Tag komplizierter wurden“.

wird versucht, die Meinungsfreiheit und das korrekte Handeln des Schiedsrichters gemäß den Spielregeln zu beeinflussen. Durch das *docere* spricht Quino die Rationalität des Lesers an, alle möglichen Fallstricke, die in entscheidenden Lebenssituationen auftreten können, sachlich zu berücksichtigen und abzuwägen.

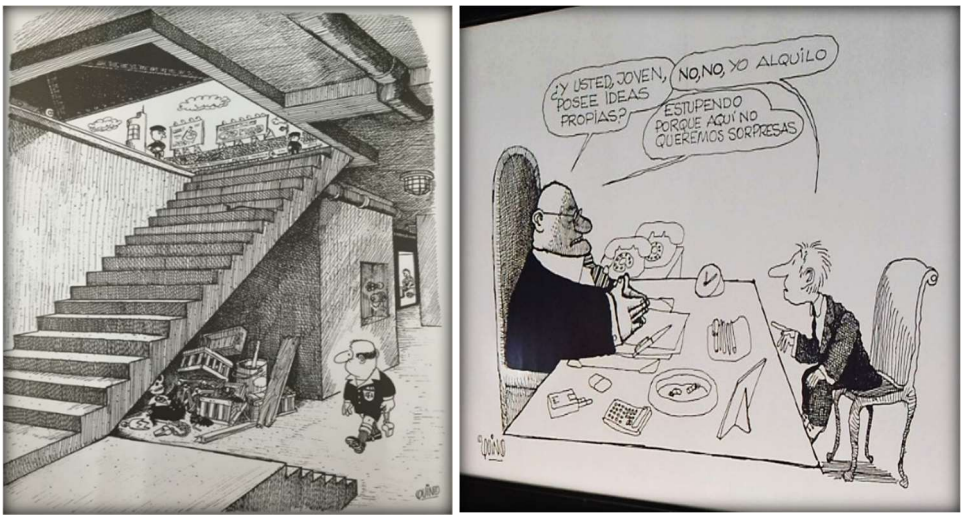


Abb. 6.41: Einschüchterungs-Strategien – © Quino
(Quelle: a) *Quino 50 Años* – Muestra itinerante 2004-2005; b) *Esto No es todo* 2020: 446)[163]

In Abb. 6.41b ist die Szene in einem Büro verortet. Betrachtet man die Zeichnung im Detail, lassen sich die Rollenverteilungen in diesem Gespräch anhand der Größe der Figuren, der verwendeten Möbelstücke und der Verteilung der Gegenstände auf dem Schreibtisch erkennen. Der Personalchef, Manager oder Inhaber der Firma (links) stellt dem Bewerber (rechts) eine drohende Frage nach seinen eigenen Ideen. Obwohl die Antwort des Bewerbers aus objektiver Sicht nicht angemessen ist, da sie nicht nur die gestellte Frage verfehlt, sondern sich auch auf ein fremdes Thema bezieht, wird sie von seinem Gesprächspartner als positiv empfunden. Worin liegt die Pointe? Genau in der weit hergeholten Antwort. Es gibt jedoch zwei kontroverse Lesarten, die dieser Reaktion zugeschrieben werden können. Zum einen ist der Bewerber möglicherweise nervös und hat die Frage nicht verstanden, was sich in seiner unbeholfenen Körperhaltung und seinem erstaunten Gesichtsausdruck zeigt. Zum anderen zeigt der Kandidat, dass er in der Lage ist, Antworten auf kompromittierende Fragen geschickt zu umgehen. Dies lässt sich nicht eindeutig aus dem unschuldigen Blick des Bewerbers ablesen. Beide Fälle könnten jedoch für den Manager vorteilhaft sein: Der erste, weil Methoden zur Einschüchterung des Bewerbers effektiv und einfach anwendbar sind; der zweite, weil er der Meinung ist, eine kluge Person für das Unternehmen einzustellen. Denn im Kontext bedeutet „Ideen mieten", dass man keine eigenen Ideen hat und daher auf die Ideen anderer zurückgreift. Quinos Einfallsreichtum lässt hier die soziale Energie zirkulieren, die einerseits Gefühle der Freude beim Leser hervorruft, anderseits soll der Gag den Empfänger durch das *docere* geistig fordern.

[163] „Und Sie junger Mann, haben Sie eigene Ideen?" „Nein, nein, ich miete." „Großartig, denn wir wollen hier keine Überraschungen".

„Los pueblos no engañan nunca y devuelven como la tierra, un millón de flores por una semilla seca"[164] (E.S. D., *Radio Belgrano* 1947, zit. n. Galasso 1986: 16)

Obwohl Discepolín das *movere* und *delectare* häufiger für seine histrionische Wirkungsart verwendete, bestätigt der Dichter mit diesem obengenannten metaphorischen Satz, dass in seiner Arbeit mit dem Bürger durch das *docere* ein „trockener Samen" („semilla seca") Früchte trägt („un millón de flores"). Der Autor war immer darauf bedacht, dass seine Tangotexte sowie seine Radioansprachen und die Handlung seiner Filme eine moralische und soziale Belehrung (*docere*) für den Leser/Hörer darstellten. Aus diesem Grund spricht er in der Metapher von „trockenem Saatgut", ausgesät durch Dichtkunst. In dem *Pragma* seiner Äußerungen, Ratschläge und lehrreichen Ausblicke auf eine für jeden Bürger verständliche Gegenwart gelang es ihm, die Motivation zum Nachdenken über das Leben und das Verhalten gegenüber der Gesellschaft zu säen. Ein Beispiel dafür sind die folgenden Verse aus dem Tango „Infamia".

Aus „Infamia" (1941, E.S. Discépolo)
La gente, que es brutal cuando se ensaña, / la gente, que es feroz cuando hace un mal […]
La gente es brutal/ y odia siempre al que sueña, /lo burla y con risas despeña / su intento mejor...[165]

Conde schreibt dazu: „En *Infamia* la hipócrita moral de la sociedad burguesa obliga a una mujer de vergonzante pasado a abandonar al hombre que ha intentado redimirla"[166] (Conde 2003: 68). Mit diesem Tangotext ist Discepolín derjenige, der sich – wie gewöhnlich – auf die Seite der Ausgegrenzten stellt und dies mit dem für seine Persönlichkeit charakteristischen Mut öffentlich zum Ausdruck bringt. Auch in den bereits analysierten Tangos „Esta noche me emborracho", „Qué vachaché" und „Chorra" (siehe Kap. 4.4) werden Grenzsituationen des Lebens dargestellt, die oft mit gesellschaftlicher Intoleranz und Absonderung einhergehen. Analoges passiert in „Qué sapa señor", wo der Autor in seiner lyrischen Kühnheit Gott nach der Sinnlosigkeit fragt, in die ein Mensch gefallen ist, der sein altes Haus zerstört und – im übertragenen Sinne – seine Existenz riskiert, ohne ein neues für seine Zukunft gebaut zu haben.

Aus „Qué sapa señor" (1931, E.S. Discépolo)
Hoy todo Dios se queja / y es que el hombre anda sin cueva,
volteó la casa vieja / antes de construir la nueva...
Creyó que era cuestión / de alzarse y nada más, / romper lo consagrao, / matar lo que adoró,
no vio que a su pesar / no estaba preparado /y él solo se enredó / al saltar.[167]

---

[164] „Die Völker betrügen niemals und geben wie die Erde eine Million Blumen für einen trockenen Samen zurück".

[165] „Menschen, die brutal sind, wenn sie gnadenlos sind, / Menschen, die wild sind, wenn sie Unrecht tun […] / Die Menschen sind brutal / und hassen immer den, der träumt, / verspotten ihn und lachen über / seine besten Versuche".

[166] „In *Infamia* zwingt die heuchlerische Moral der bürgerlichen Gesellschaft eine Frau mit einer schändlichen Vergangenheit, den Mann zu verlassen, der versucht hat, sie zu erlösen".

[167] „Heute klagt alles Gott / und der Mensch wandelt ohne Höhle, / er stürzte das alte Haus um / bevor er das Neue baute ... / Er dachte, es ginge darum, / sich zu erheben und nichts weiter, / zu brechen, was ihm geweiht

Mit diesen nützlichen „semillas secas“ zielte der Dichter auf die Rationalität, die Toleranz und das Mitgefühl des Rezipienten aus der ästhetischen Erfahrung und auf eine Wirkung aus der Zirkulationsdynamik seiner Dichtung („devuelven [...] un millón de flores“).

In seiner transmedialen Arbeit, die Tangos, Theater, Kino, Radiogespräche usw. umfasst, zeigt Discepolín eine Konstante in der sozialen Denkweise. Conde (2018: 115) deutet dieses Merkmal als „la distancia insalvable entre como *son* y cómo *deberían ser* las cosas“[168]. Die Betonung des Zitats von Conde (*como son / deberían ser*) weist auf eine charakteristische Linie der ständigen Sorge und Wertschätzung des Dichters für die Realität hin, die er durch das *docere* aktiv kommuniziert. Denn Discepolín kritisiert diese soziale Diskrepanz (*son / ser*) offensichtlich mit dem Ziel, sachliche Erkenntnisse zu vermitteln und das Denkvermögen seines Empfängers zu fördern (vgl. Ueding 1995: 75). Als Beispiel für seine Fähigkeit, die Realität zu beobachten und seine scharfe Kritik an den vorherrschenden Normen in einer von Korruption geprägten Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen, wird ein Text aus dem Programm des Radio-senders *El espacio de las sonrisas* (1943) – auch bekannt als *Kolynolandia* – zitiert, bei dem Discepolín durch Ironie den kritischen Sinn seines Publikums anregte:

> Escuche este consejo de un cínico que parece seis: piense en su porvenir. Ha trabajado toda una vida sin descanso. Le ha exigido usted a su físico un rendimiento superior al que podía dar, empeñado en la tarea de mantenerse y mantener a los suyos. Ha trabajado usted sin descanso. Pero la salud no perdona y usted merece una vejez tranquila y un bienestar absoluto. Decídase hoy mismo. Envenene a toda su familia.[169]
>
> (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 65)

Eine rationale Lektüre dieses Textes zeigt, dass der letzte Satz („Envenene a toda su familia“) eine drastische Maßnahme als Reaktion auf eine verzweifelte Lebenssituation vorschlägt. Die vorangegangenen Sätze beschreiben spezifische Handlungen eines Lebens voller harter Arbeit, die verwendet werden, um lebendigere und ausdrucksstärkere Bilder zu schaffen („exigir“, „trabajar“, „empeñar“, „mantener“, „perdonar“, „merecer“). Daher kommt ein humorvolles, sarkastisches Ende unerwartet. Doch was verbirgt sich hinter dieser Strategie? Zunächst einmal entspricht sie den Regeln des Programms „provocar risas“, obwohl es, wie in diesem Fall, ein nachdenkliches Lächeln ist. Discepolín irritiert auf diese Weise seine Zuhörer und regt sie gleichzeitig intellektuell (*docere*) dazu an, ernsthaft über ihre Lebenslagen nachzudenken. Der Autor nutzt das schockierende Ende als Vehikel für seine sinnreiche Botschaft. Dies soll beim Zuhörer objektives Denken und entsprechendes Handeln bewirken.

Während einer anderen Radiosendung sagte Discepolín folgenden Satz, um seine Zuhörer intellektuell herauszufordern: „Es necesario que usted tenga fe en todos y en todo. Recuerde

---

war, / zu töten, was er verehrte, / er sah nicht, dass er trotz seiner selbst / nicht vorbereitet war / und verhedderte sich nur / indem er sprang“.

[168] „die tonangebende Distanz zwischen dem, wie die *Dinge sind*, und dem, wie die *Dinge sein sollten*“.

[169] „Hören Sie sich diesen Rat eines Zynikers an, der wie sechs aussieht: Denken Sie an Ihre Zukunft. Sie haben ihr ganzes Leben ununterbrochen gearbeitet. Sie haben Ihrem Körper mehr abverlangt, als er leisten konnte, und sich der Aufgabe verschrieben, sich selbst und Ihre Lieben zu erhalten. Sie haben unermüdlich gearbeitet. Aber die Gesundheit ist unversöhnlich und Sie verdienen einen friedlichen Lebensabend und absolutes Wohlbefinden. Entscheiden Sie sich noch heute. Vergiften Sie ihre ganze Familie“.

que de otra manera no podrán estafarlo“[170] (Galasso 1986: 65). Zunächst erschreckte er seine Zuhörerschaft mit einer derart paradoxen Interpretation. Denn wer möchte schon getäuscht werden? Die tiefere Bedeutung dieses Satzes sollte jedoch die Zuhörer wachrütteln, wenn sie über die Absicht des Autors nachgedacht haben. Die Aussage enthält eine Warnung: Handle nicht naiv, sondern klug und rational. Discepolín wählt erneut einen ironisch-humorvollen Weg, um seine starke und unbequeme Botschaft zu vermitteln. Dadurch spricht er den rationalen kognitiven Prozess des Zuhörers an und appelliert an dessen Zustimmung (*docere*). Eine nennenswerte Tätigkeit Discepolíns, die viel Zeit in Anspruch nahm und seine Haltung gegenüber Institutionen und Funktionären zeigte, war seine Arbeit als Vorstandsmitglied von SADAIC. Dort initiierte er folgende Maßnahmen: Zum einen begann er den Kampf für die Anerkennung des Urheberrechts, das den Tangoautoren bis dahin verwehrt geblieben war. Zum anderen setzte er sich gegen die Zensur des *Lunfardo* ein (siehe Kapitel 4.1 und 4.4). Diese Aktionen können auch als ein Beispiel für das *docere* in seiner Kulturpoetik angesehen werden. Denn er präsentierte den Behörden sachliche Argumente, um an die „intellektuellen Fähigkeiten seiner Adressaten“ – nach Ueding (1995: 75) – zu appellieren.

Die Aussagen in beiden Radiosendungen weisen Ähnlichkeiten mit der unerwarteten Pointe auf, die auch Quino strategisch einsetzt, um seine Leser zu überraschen und somit seiner Botschaft mehr Nachdruck zu verleihen (siehe Abb. 6.21, 6.31 und 6.34). Es werden Botschaften vermittelt, die durch den *docere*-Effekt sowohl in der Narration als auch in der Argumentation „für sich selbst sprechen“ (Spörl 2006: 70). Eine Besonderheit dieses „Modus der persuasio“ erläutert Spörl wie folgt: „Die diesem Ziel zugeordneten Stilniveaus sind – wegen des weitgehenden Verzichts auf Redeschmuck und Pathos – das *genus medium* und das *genus humile*“ (ebd.: 71). Mit anderen Worten: eine klare und schlichte Sprache, die belehren soll. Diese Eigenschaft der Verwendung einer zugänglichen Sprache, sei es in Textform oder Grafik, sehe ich nach meiner Analyse als wichtige Gemeinsamkeit zwischen Discepolín und Quino an. Denn beide Autoren nutzen mediale Verbreitungswege, um ihre Denkübungen durch einen rationalen kognitiven Kommunikationsprozess (*Pragma*) mittels schriftlicher, visueller oder auditiver Mittel an den Leser/Zuhörer zu vermitteln. Auf diese Weise integrieren sie eine fesselnde Kraft, die dazu bestimmt ist, den Werken Leben einzuhauchen und den Rezipienten dazu anzuregen, „noch lange nach dem Tod sowohl des Autors wie der Kultur, für die er schrieb“ (Greenblatt 1990: 11), aus dieser Dynamik Bedeutungen in neuen Kontexten zu generieren.

[170] „Es ist erforderlich, dass Sie an alles und jeden glauben. Dies ist von entscheidender Bedeutung, da andernfalls eine Täuschung nicht ausgeschlossen werden kann“.

6.2.4 Distinktive Merkmale und soziokulturelle Codes der Periode (1930-1975)



Abb. 6.42: Epochale Veränderungen (Quelle: a) *Caras y Caretas*, „Entre el Pop y la Revolución“[171]; b) AGN – Año 1925 – Buenos Aires, Ómnibus recorrido: Plaza Italia-Once-Congreso-Plaza de Mayo)

Entscheidende Debatten dieser Zeit fanden in verschiedenen Ländern auf wirtschaftlichem, kulturellem, künstlerischem und intellektuellem Gebiet statt.[172] Diese Diskussionen sind von spezifischen lokalen soziokulturellen Codes und Merkmalen geprägt und das Ergebnis historischer und kultureller Prozesse, die zum Beispiel Argentinien besonders beeinflusst haben.[173] Intellektuelle und Denker verschiedener Disziplinen haben sie interpretiert und dokumentiert. Das Hauptziel dieses Abschnitts ist es, die besonderen Merkmale des Tangos und der Comics im Bereich der medienunspezifischen Wanderphänomene zu erläutern und vergleichend gegenüberzustellen.

Das Panoramabild (Abb. 6.42) erlaubt durch die Übergänge von Element zu Element eine Identifizierung transmedialer Bezüge zu einigen medialen Bereichen. Dadurch kann eine Rekonstruktion von Zusammenhängen im Zeitraum zwischen der *década infame* und der *década rebelde* ermöglicht werden. In dieser Übergangszeit fanden die sogenannten revolutionären Kulturinnovationen statt. Einige Beispiele in Abb. 6.42a sind als interkultureller Mix abgebildet: Musik (Piazzola, Bob Dylan, The Beatles), Comics (Mafalda), Literatur (Cortázar), Medien (Kino als gemeinnütziger Unterhaltungsraum mit *La dolce Vita* von Fellini; Fernsehen

[171] Siehe Link unter Pujol 2019.

[172] Zu benennen sind unter anderem: Übereinkommen über Rechte und Pflichten der Staaten im Zuge der Siebten Internationalen Konferenz Amerikanischer Staaten - Montevideo 1933; die Internationale Währungs- und Wirtschaftskonferenz - London 1933; die Internationale Wirtschaftskonferenz, Bretton Wood - Juni 1944 aus der das Bretton-Woods-Abkommen hervorging, das die Schaffung von drei neuen überstaatlichen Institutionen beinhaltete: die Internationale Handelsorganisation (ITO), später das Allgemeine Zoll- und Handelsabkommen (GATT) und später Welthandelsorganisation (WTO), die Weltbank (WB) und der Eckpfeiler Internationaler Währungsfonds (IWF); wirtschaftliche, demografische und territoriale Folgen des Weltkrieges und die neue Weltwirtschaftsordnung; der Europäische Wiederaufbauplan Marschall (April 1948 - Juni 1952); weltweite Protestaktionen von Jugendbewegungen (Paris, Rom, Tokio, Chicago, Belgrad, Mexiko, Prag, Córdoba); der Prager Frühling (1968); der Vietnam-Krieg (1955-1975); die Hippies und die feministischen Bewegungen mit Protesten für sexuelle Freiheit und gegen Rassismus und Diskriminierungen; Synonyme für den Frieden in der Musik waren u.a. die Beatles, die Rolling Stones, Led Zeppelin, Frank Zappa, Joan Baez, Joan Manuel Serrat, Oscar Chávez, Daniel Viglieti, Alfredo Zitarrosa, Paco Ibánez, Judith Reyes, Mercedes Sosa, Violeta Parra sowie M. Vargas Llosa, G. García Márquez in der Literatur.

[173] Zu benennen sind: Migration, Roca-Runcimann-Vertrag, Wahlbetrug, Militär-Diktaturen, Wirtschaftskrise.

als familiärer Unterhaltungsraum und die ITDT[174] als unabhängiges Kulturforschungszentrum). Die Abb. 6.42b zeigt die Entwicklung städtischer Verkehrsmittel (Straßenbahnen, Sammeltaxen und später die U-Bahnlinie „A“[175]) zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die die Stadtteile näher an das Zentrum der Hauptstadt brachten und den sozialen Kontakt verbesserten. Diese Fakten bilden den analytischen Kontext, um die Beeinflussung der Entwicklung der argentinischen Gesellschaft im genannten Zeitraum durch Besonderheiten und soziokulturelle Codes – im Sinne Jäggis (2009: 82) – zu betrachten und stehen im Mittelpunkt dieses Abschnitts. Daher werden nur ausgewählte Beispiele aufgeführt, die Alltagssituationen und soziokulturelle Veränderungen betreffen. Es werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos begründet, die Themen umfassen, die die Verhaltens- und Wertesysteme einer sozialen Gruppe beleuchten. Es werden totalitäre Perspektiven und Machtpositionen analysiert und Prinzipien hinterfragt, die ein konservatives Weltbild in familiären und soziokulturellen Interaktionen unterstützen. Auch Generationenkonflikte, die durch unterschiedliche Interpretationen von Lebenszielen entstehen, werden behandelt. Sie werden zum Teil durch Anregungen aus den Medien (Radio, Kino, Fernsehen usw.) verursacht. Diese gesellschaftlichen Debatten werden anhand einiger historischer Quellen untersucht.

„Para escribir un tango distribuyo mentalmente las incidencias centrales […]. Sigo al personaje en su desconsuelo, en su alegría, en su rabia“[176] (E.S.D. zit. n. Galasso 1986: 24)

Die Besonderheit der Texte Discepolíns liegt u.a. – wie bereits in Kap. 4 gezeigt wurde – in ihrer klaren Visualisierung der prekären sozialen Situation und deren Auswirkungen auf die Lebensbedingungen im Land („desconsuelo, rabia“). Sie beschreiben den Verlust gesellschaftlicher Werte in einem vergifteten Umfeld gegenseitigen Misstrauens und antizipierten sowie kritisierten mit ihrer düsteren Bildpoesie die soziopolitischen Ereignisse im Argentinien der 1930er und 1940er Jahre. In seinem Artikel für *Todo Tango* „Discépolo y la política“ schreibt Nicolás Sosa Baccarelli folgendes über die Poetik Discepolíns: „Había una dolida visión de la vida como lucha, como desengaño; y de la sociedad, como un salvaje territorio donde la mentira y el poder económico son los que tienen la batuta“[177]. Diese skeptische Sichtweise wird in vielen Tango-Versen Discepolíns durch die Darstellung diverser individueller Lebenslagen bekräftigt. In Kap. 4.4 wurde (u.a.) die Machtlosigkeit gegenüber einer Konsumgesellschaft bereits in den Tangos „Qué vachaché“, „Qué sapa, señor“ und

[174] Das „Institut Torcuato Di Tella“ wurde von Guido und Torcuato Di Tella im Jahre 1958 als unabhängiger Raum für Kultur und Forschung sowie als gemeinnütziges Kulturforschungszentrum Argentiniens eröffnet. Es galt als Tempel der künstlerischen Avantgarde und wurde von der De-facto-Regierung Juan Carlos Onganías mehrmals zensiert und 1970 geschlossen. Für mehr Information siehe Link unter Juan Batalla 2018 für *Infobae* sowie Link unter ITDT 2021.

[175] Die erste Strecke der U-Bahnlinie „A“ zwischen Plaza de Mayo und Plaza Miserere, die bis heute die Avenida de Mayo entlang unterirdisch fährt, wurde 1913 eröffnet. Das Besondere daran: Sie war die erste U-Bahnlinie in Lateinamerika.

[176] „Um einen Tango zu schreiben, verteile ich gedanklich die zentralen Ereignisse [...]. Ich folge der Figur in ihrer Trauer, in ihrer Freude, in ihrer Wut“.

[177] „Er hatte eine schmerzhafte Vision vom Leben als Kampf, als Enttäuschung; und der Gesellschaft, als ein wildes Territorium, wo Lügen und wirtschaftliche Macht die Oberhand haben“. Siehe Link unter Sosa Baccarelli (o. J.).

„Chorra“ beschrieben. Ebenso weisen die Tangotexte, die eine „Vision des Lebens als Kampf“ im „wilden Territorium der Gesellschaft“ vermitteln, eine soziale Dimension auf, die auf distinktiven Merkmalen basiert. Paradoxerweise sind in dieser Gesellschaft sittenstrenge Konventionen vorherrschend (siehe „Esta noche me emborracho“, „Infamia“). Ebenfalls wird durch den Tangotext „Desencanto“ und die ergänzende autobiografische Erzählung Discepolíns Baccarellis Aussage bestätigt.

Aus „Desencanto“ (1936, Enrique S. Discépolo / Luis César Amadori)
¡Qué desencanto más hondo, / qué desencanto brutal!
¡Qué ganas de echarse en el suelo / y ponerse a llorar!
Yo vivo muerto hace mucho, / no siento ni escucho / ni a mi corazón.[178]

> La muerte del negro Techera, amigo increíble, tuvo una enorme participación en ese tango…Su delirio tenía una sola preocupación: el engaño con que la vida lo había castigado. […] „Desencanto“ nació así: goteando madrugadas, cansancio, nervios… Y en sus versos encerró el drama del pobre amigo que acababa de morir: „La vida es tumba de ensueños / con cruces que, abiertas, / preguntan... ¿pa' qué?“.
>
> (E.S.D., *Radio Belgrano*, Noviembre 1947 zit. n. Galasso 1986: 40f.)[179]

Discepolín spricht in *Radio Belgrano* von einem Alltag als „Grab der Träume“, auf dem (fig.) Kreuze mit offenen Fragen („para qué?“) stehen. Welche gesellschaftliche Tragweite lässt sich dieser Metapher Discepolíns („tumba de ensueños“) entnehmen? Der Aufbau von Hoffnung angesichts sozialer Wut („desencanto más hondo“) und der Belastung durch den täglichen Kampf („echarse al suelo / y ponerse a llorar!“), die zu einer Bewusstseinstrübung führt („no siento ni escucho / ni a mi corazón“), erscheint als misslungene Bestrebung („desencanto brutal“). Obwohl der Dichter – so Pellettieri (1976: 89) – durch die Metaphorik in diesem realistischen Gedicht dem Leser oder Zuhörer bisweilen seltsame und unerwartete Interpretationen eröffnet, gelingt es ihm hier nach meiner Analyse, durch seine bildhaften Beschreibungen alltäglicher Situationen einen Erzählkreislauf in Gang zu setzen. Dieser Einblick in das Leiden Techeras soll beim Rezipienten Emotionen wie Mitleid auslösen. Die Texte vermitteln jedoch auch ein realistisches Lebensbild, das eine Identifikation des Zuhörers mit den beschriebenen Situationen ermöglicht. Denn es wird beschrieben, wie es sein kann, dass man sich in einem Zustand wiederfindet, in dem man sich fragt: Wozu das alles? Dieser Ansatz ermöglicht eine dynamische Interaktion zwischen Autor und Rezipient, die sich in der sinnlichen Wahrnehmung manifestieren kann. Dieser mediale Impuls ist für das individuelle Erleben von entscheidender Bedeutung.

[178] „Was für eine tiefe Ernüchterung, / was für eine brutale Ernüchterung! / Was für ein Wunsch, sich auf den Boden zu legen / und zu weinen! / Ich bin schon lange tot, / ich fühle und höre nicht / nicht einmal mein Herz“.

[179] „Der Tod des Schwarzen Techera, eines unglaublichen Freundes, hatte einen enormen Anteil an diesem Tango ... Sein Delirium bestand nur aus einer Sorge: die Täuschung, mit der ihn das Leben bestraft hatte. […] ‚Desencanto‘ wurde so geboren: (fig.) tropfender früher Morgen, Müdigkeit, Nervosität … Und in seinen Versen enthielt es das Drama des armen Freundes, der gerade gestorben war: ‚Das Leben ist ein Grab der Träume / mit Kreuzen, die offen / fragen ... Wofür?‘“.

„Mis dibujos son políticos, pero en relación a situaciones humanas"[180]
(Quino, *La Opinión Cultural*, Domingo 3 de diciembre de 1972)

Auch Quino drückt die schwierigen Lebenssituationen seiner Zeit durch die Darstellung menschlicher Zustände aus. Im Gegensatz zu Discepolín fesselt er seine Leser durch die spöttischen und manchmal überraschenden Handlungen seiner Figuren, die das kollektive Bewusstsein ansprechen.

In Abb. 6.43 sind tägliche Arbeitsroutinen in Form menschlicher Anstrengung reproduziert. Eine Gruppe von Figuren am unteren linken Rand unterstützt diese Performance, indem sie ihren eigenen Beschäftigungen nachgeht. Die Farbe der Landschaft und die Darstellung der Figuren symbolisieren die Monotonie des Alltags. Die Proportionen der Himmel-Erde-Montage weisen eine Diskrepanz untereinander auf, die ein visuelles Signal darstellt und beim Betrachter eine unmittelbare Wahrnehmung auslöst. Die Interpretation des uniform bemalten Panoramas wird durch das Erscheinen eines übergroßen Objekts mit der Aufschrift „¡ESTO!" beeinflusst. Das Objekt unterbricht die Gleichförmigkeit der Menschen, die im Bild als Bühnenwand dargestellt werden und somit die Grundstruktur der Bühne prägen. Da Schriftzeichen jeweils einen Bedeutungskern tragen (vgl. Ditmar 2011: 106f.), hebt Quino über die ausgewählte Typologie (Schriftgröße, Fettdruck und Ausrufezeichen) die Wichtigkeit dieses Elements für die Erzählung hervor. Die in der Montage bewusst eingesetzte Augenhöhe-Perspektive verweist tatsächlich auf zwei wesentliche Aspekte der Geschichte: Einerseits wird der Leser durch die bewusst fokussierte Aufmerksamkeit zum Geschehen hingezogen. Andererseits kann dieses Objekt als schwer zu transportierendes oder zu bewegendes Gewicht wahrgenommen werden, was offene Fragen aufwirft. Durch die Konzentration auf dieses Objekt wird der Leser faktisch dazu aufgefordert, dessen Bedeutung zu entschlüsseln. Zwei Figuren sind deutlich isoliert von der Arbeitsszene gezeichnet: Ein Mann ist mit seinem linken Bein an das größere Objekt gekettet, während ihm eine Frau mit zwei Kindern zuschaut. Der Mann hält in seiner rechten Hand ein Fangnetz, mit dem er versucht, ein anderes Objekt zu fangen, das außerhalb seiner Reichweite liegt. Die Inschrift auf dem Objekt lautet „…AQUELLO…" und erscheint in einer veränderten Schriftgröße, ohne Fettdruck und mit Auslassungspunkten. Dieses Zusammenspiel von Bild und Text lässt die Erzählung facettenreicher erscheinen (vgl. Ditmar 2011: 118). Schrifttypen und Figuren werden zu bestimmten Zwecken eingesetzt, um entsprechende Stimmungen und Bedeutungen zu transportieren, was diese Illustration vorweist.

In der Abbildung 6.44 spiegelt Quino eine aktuelle Situation seiner Zeit wider und behandelt folgende zentrale Themen: Zum einen gibt es die vorherrschenden düsteren Perspektiven der Menschen, die durch Einschränkungen bedingt sind. Diese können entweder durch tatsächlich existierende Lasten wie schwere routinemäßige Arbeit oder durch willkürlich festgelegte Gewichte wie „¡ESTO!" im Leben verursacht werden. Diese Hindernisse scheinen unüberwindbar, wenn es darum geht, objektiv nach weiteren Dingen („…AQUELLO…") zu streben oder eine individuelle Entscheidung zu treffen (= mit einem Fangnetz etwas selbst zu erreichen). Diese Darstellung kann eine Anspielung auf die Dekrete und Verordnungen

[180] „Meine Zeichnungen sind politisch, aber in Bezug auf menschliche Situationen". Siehe Link unter Pigna (o.J.): „Quino Joaquín Salvador Lavado".

autoritärer Regime sein, die die Meinungs- und Bewegungsfreiheit einschränken und bekämpfen. Die Kette dient hierbei als Symbol. Ähnliche Maßnahmen wurden sowohl während der De-facto- als auch der populistischen Regierung in Argentinien in den 1960er und 1970er Jahren umgesetzt (siehe Beispiele in Kapitel 6.2.2). Zum anderen stehen demgegenüber Menschen, die angesichts der Unterdrückungssituation keine anderen Möglichkeiten zur Verbesserung ihres Alltags sehen und aufgrund der ihnen aufgezwungenen Routine resignieren. Es sind jedoch auch Menschen, die sich bemühen, aber trotz Möglichkeiten („¡ESTO!“) keine Erfolge bei ihren Wünschen oder Bestrebungen („…AQUELLO…“) erzielen.

Demzufolge visualisiert Quino eine Disproportion sowohl in der Landschaft zwischen Himmel und Erde als auch in den Schriftzeichen als Gestaltungselement dieser Situationen. Er nutzt Typografie und Layout bei „¡ESTO!“ im Vergleich zu „…AQUELLO…“, um die Bedeutung von Chancen genau darzustellen und vor allem folgende Botschaft zu vermitteln. Einerseits gibt es das, was angeboten wird und zur Verfügung steht („¡ESTO!“). Das Gewicht, die Kette und die feste Bindung der Person an die Erde veranschaulichen einen Zwang, dem man sich nicht entziehen kann. Es ist schwer zu (er)tragen, dennoch ist man gezwungen, es als Aussicht zu bewundern (= Ausrufezeichen). Andererseits stellt sich die Frage, für welches Ziel eigentlich gekämpft wird. „... AQUELLO...“ symbolisiert das Streben nach Erfüllung von Wünschen, die aber so hoch in den Himmel gesetzt sind, dass sie unerreichbar bleiben. Denn entweder hat der Versuch keine wirkliche Chance auf Erfolg, da der Protagonist „…AQUELLO…“ in der Ferne sieht und es angekettet nicht erreichen kann. Oder „…AQUELLO…“ weist auf zahlreiche Perspektiven hin, die noch offen sind (= Auslassungspunkte), aber derzeit nur als mögliche Erwartung (im Sinne von Bollnow 1955: 155, *bestimmte* Hoffnung, lat. *exspectatio*) bestehen.

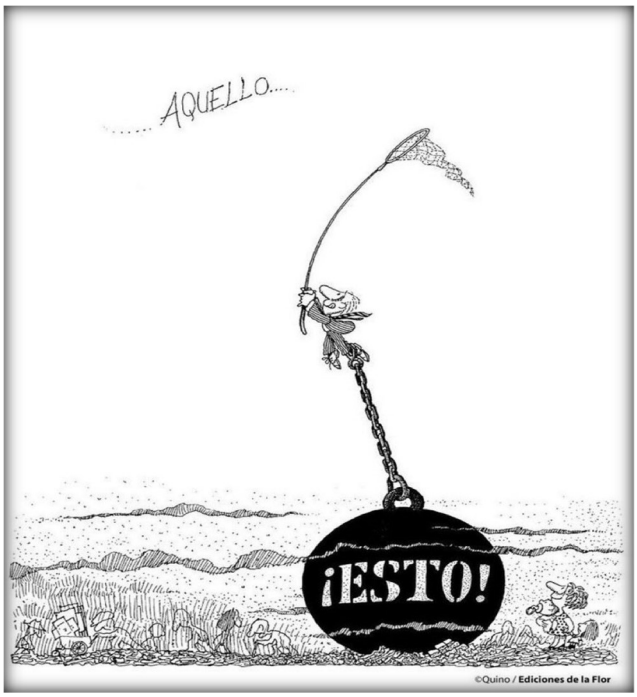


Abb. 6.43: Kollektives Unbewusstes
(Quelle: Boy Olmi „Buscando a Quino“ – 2019, 19:38-51) – © Quino

Diese Interpretationen ähneln der Geschichte, die Discepolín in „Desencanto" über das Drama seines Freundes Techera erzählt. Zudem ist anzumerken, dass sowohl Discepolín beim Schreiben von Tangos als auch Quino beim Zeichnen von Geschichten ihre Mitbürger in ihren Gefühlen und Hoffnungen angesichts alltäglicher Lebenssituationen begleiten. Das Werk von Quino könnte – wie Boy Olmi in seinem Dokumentarfilm vorschlägt – als „[e]l dictado del inconsciente colectivo"[181] verstanden werden (s. Link Olmi 2019 – 19:36-19:52). Meiner Ansicht nach trifft diese Einschätzung auch auf das Œuvre Discepolíns zu, da er in seinen Tangos an das kollektive Gewissen appelliert.

Um diese Analyse zu vervollständigen, lese ich Abb. 6.43 zusammen mit „Desencanto" unter Zuhilfenahme von Bollnows (2011: 70; 81-83) Konzept der „relativen und absoluten Hoffnung" –, wie es bereits für „Condena" (siehe 6.2.3 – *movere*) angewendet wurde. Diese Lektüre geschieht auch in Anlehnung an Deis (2014: 44f.) Recherche im seinem Buchkapitel „Discépolo y el conflicto de la esperanza". Denn hinter der Enttäuschung beider Protagonisten lässt sich eine „relative" Hoffnung erkennen, die sich „später als trügerisch erweis[t] und durch die Erfahrung widerlegt werden [kann]" (Bollnow 2011: 71). Es stellt sich daher die folgende Frage: Wie wird dieses möglicherweise „trügerische" Dilemma dargestellt, um beim Leser bestimmte Emotionen hervorzurufen? Der nächste Absatz präsentiert meine Antwort in Form einer komparatistischen Analyse.

Der Dichter erzählt vom komplizierten Schicksal seines Protagonisten und beschreibt eine extreme Lebenssituation („Yo vivo muerto hace mucho") mit immer stärker werdenden Emotionen („brutal", „desencanto total"). Die zentrale Figur scheint verzweifelt zu sein und fühlt sich „lebend tot", da sie keinen Antrieb verspürt („no siento ni escucho / ni a mi corazón"). Aus dieser Perspektive ergibt sich Folgendes zu Pellettieris Feststellung über Discepolins Poesie im Allgemeinen: „[Con] una dramatización creciente […] consigue crear un clima conmovedor […] donde la profundización de los sentimientos no parece forzada"[182] (Pellettieri 1986: 112). Dadurch erreicht der histrionische Dichter, ohne sich von der harten Realität zu entfernen, eine Sensibilisierung des Lesers/Hörers bezüglich einer „relative[n] Hoffnung" und ihrer Folgen nachzudenken. Auch in Quinos Zeichnung (Abb. 6.43) befindet sich die zentrale Figur in einer verzweifelten Situation, da sie ihre „relative Hoffnung" auf „…AQUELLO…" gesetzt hat, das weit von ihren Möglichkeiten entfernt ist. Währenddessen versucht sie sich von „¡ESTO!" zu befreien, das sie gefesselt hält. Es sollte jedoch klargestellt werden, dass in meiner Analyse „¡ESTO!" nicht als ihre „absolute Hoffnung" angesehen wird, da es sie mit Ketten fesselt und nicht befriedigt. Daher wird das Erkennen des unerreichbaren Verlangens für den Protagonisten zur Frustration. Seine Bestrebungen bringen die Erzählung in einen Zustand des Ungleichgewichts, das Quino durch die grafische Darstellung räumlicher Verhältnisse auflöst.[183] Die signifikanten Unterschiede sind in Paaren visualisiert: Himmel/Erde wie bereits erklärt; die Obersicht auf die im Verhältnis zu ihrer Umgebung kleiner wirkenden Figuren in Aktion steht der Untersicht des Protagonisten diametral entgegen, der in unsicherer Position schwebend im Raum darüber hängt, was es in

[181] „das Diktat des kollektiven Unbewussten".
[182] „[Mit] zunehmender Dramatisierung […] gelingt es, eine bewegende Atmosphäre zu schaffen […], in der die Vertiefung der Gefühle nicht forciert wirkt".
[183] Diese Überlegung basiert auf Dittmars (2011: 84ff.) Konzept der Perspektive.

Kombination mit der Perspektive des Betrachters dramatischer wirken lässt; die starke Differenzierung durch das Layout – wie bereits erläutert – des gebotenen „¡ESTO!" gegenüber dem gewünschten „...AQUELLO...". Quino führt den Leser durch prospektive Assoziationen von Klarheit und Bedeutung in eine mentale Übung. Das Nachdenken soll Affekte erwecken, wie beispielsweise das Staunen über die Chancen, für die man kämpft, den Ärger über unerfüllte Wünsche, die Unzufriedenheit über die wenigen Entwicklungsmöglichkeiten und das Nachdenken über die Suche nach zukünftigen Chancen.

In Bezug auf den historischen Zeitraum lassen sich folgende Unterschiede feststellen: Die hier genannten Tangos wurden in einer Zeit der sozialen Krise und der De-facto-Regierung geschrieben, während Quino mit seiner Zeichnung in einer Zeit agierte, die von expliziten soziokulturellen Erneuerungswünschen geprägt war. Die Innovationen wurden nicht immer von der Regierung unterstützt – weder militärisch noch demokratisch. Bei der Analyse fällt auf, dass Discepolín und Quino sich in sehr ungleichen historischen Zeiten (= Kontexte) mit ähnlichen Themen – z.T. aus verschiedenen Perspektiven betrachtet – auseinandersetzten. Dabei handelt es sich um analoge Diskurse in unterschiedlichen Medien. Mit den spezifischen Elementen ihrer Gattung strebten sie an, das Hauptziel ihrer kulturellen Praktiken zu erlangen: den Leser/ Hörer Argumente in der Hand zu geben und sie anhand dessen zu motivieren, darüber nachzudenken.

„Justamente no pocos males que sufre el mundo moderno, se deben a la persistencia de algunos disfrazados anacrónicos"[184]

(E.S.D. – Reportage von Andrés Muñoz (1940) zit. n. Galasso 1986: 71)

Discepolín erkennt und kritisiert die Heuchelei, die versucht, die Realität durch moralistische Masken oder puritanische Haltungen zu verbergen. Ein Beispiel dafür ist folgender Tango:

Aus „Infamia" (1941, Enrique S. Discépolo)

La gente, que es brutal cuando se ensaña, / la gente, que es feroz cuando hace un mal, /
buscó para hacer títeres en su guiñol, / la imagen de tu amor y mi esperanza... /
A mí, ¿qué me importaba tu pasado...? / si tu alma entraba pura a un porvenir. /
Dichoso abrí los brazos a tu afán y con mi amor / salimos, de payasos, a vivir. […] /
Tu historia y mi honor /desnudaos en la feria, /bailaron su danza de horror, / sin compasión...[185]

Dieser Tangotext spiegelt die Kritik der Gesellschaft an einem Paar wider, dessen Verhalten nicht mit den strikten moralischen Prinzipien der Zeit übereinstimmt. Conde (2003: 68) stellt dazu fest: „En *Infamia* la hipócrita moral de la sociedad burguesa obliga a una mujer de

[184] „Nicht wenige Übel, die die moderne Welt erleidet, sind auf das Fortbestehen einiger anachronistischer Verkleideter zurückzuführen".

[185] „Die Menschen, die brutal sind, wenn sie gnadenlos sind, / die Menschen, die wild sind, wenn sie Unrecht tun, suchten um die Puppen in seinem Kaspertheater zu machen, / das Bild deiner Liebe und meiner Hoffnung ... / Was kümmerte mich deine Vergangenheit...? / wenn deine Seele in eine reine Zukunft eintrat. Ich öffnete glücklich meine Arme für deinen Eifer und mit meiner Liebe / gingen wir als Clowns aus, um zu leben […] Deine Geschichte und meine Ehre / nackt auf dem Markt, / tanzten ihren Schreckenstanz, / ohne Erbarmen…".

vergonzante pasado a abandonar al hombre que ha intentado redimirla“[186]. Der Dichter verwendet zwei hyperbolische[187] Adjektive, um eine solche Attitüde zu beschreiben: *brutal* (rabiat) und *feroz* (grausam). Damit äußert er seine offene Kritik an sozialer Intoleranz („Tu historia y mi honor“), pharisäischer Haltung („desnudos en la feria“) und der Missachtung individueller Freiheit („bailaron zu danza de horror / sin compasión“). Darüber hinaus erkennt man in diesem Text die Verwendung des Possessivpronomens („su guiñol“, „tu amor“, „tu pasado“, „mi esperanza“, „tu alma“, „tu historia“), was für Discepolíns Poesie untypisch ist und hier einen bestimmten Zweck erfüllt. Der Dichter präsentiert beide Charaktere, den Protagonisten und seine unglückliche Geliebte, mit einer klaren Absicht, wie Pellettieri (1976: 111) betont: „mediante abstracciones precedidas del posesivo que indican claramente la intensión desesperada de postularse como individualidades con derecho a la felicidad“[188]. Diese ‚Abstraktionen' („guiñol“, „esperanza“, „pasado“, „historia“ etc.) erzählen von den Eckpfeilern einer Liebesgeschichte, die auf tragische Weise endet, weil sie durch eine Fehlinterpretation der Gesellschaft verurteilt wird („sin compasión“). Durch seine präzise Sprache gelingt es dem Dichter, dramatische existenzielle Situationen zu beschreiben. Er äußert seine Kritik direkt, ohne dabei die derzeit strengen moralischen Grundsätze, die zur Verurteilung dieser Beziehung herangezogen werden, explizit in Frage zu stellen. Leser und Hörer werden dazu bewegt, Mitgefühl für dieses Paar zu empfinden und sich über die gesellschaftliche Härte zu wundern. Diese Anregung kann auch soziale Protestaktionen initiieren, die Veränderungen in der Gesellschaft fordern.

„El humor sirve para poner en evidencia las cosas absurdas que hacemos los seres humanos“[189] (Quino, Interview von A. Jozami in *Infobae* 2020-10-01)[190]

Quino beschäftigte sich mit dem Thema *Costumbrismo* und den oft hartnäckigen Positionen, die Generationskonflikte verursachen, wie die Abbildungen 6.44, 6.45 und 6.46 illustrieren. D.h. es werden Verhaltens- und Wertesysteme einer sozialen Gruppe – nach Jäggi 2009: 82 – in visueller Form überführt. Denn der Begriff *Costumbrismo* (Sittenschilderung) bezieht sich auf einen Trend oder eine künstlerische Bewegung, deren Ziel es ist, das Kunstwerk zu einem Spiegelbild der Sitten und Gebräuche der Gesellschaft zu machen. Quino nutzte das grafische Potential des *Costumbrismo*, um seine z.T. brüskierenden Botschaften zu tarnen. Seine Beiträge zu mehreren Rubriken – laut Latxague 2016: 51 – erlaubten es ihm, verschiedene Formen der sozialen Kritik zu üben. Solche Tarnungen sind auch in Discepolíns Œuvre durch seinen charakteristischen *grotesco*-Stil zu beobachten. Der Zweck beider Autoren ähnelt sich darin, die Zensur zu umgehen und das Publikum zu ermutigen, ein reflektiertes Denken auszuüben.

[186] „In *Infamia* zwingt die heuchlerische Moral der bürgerlichen Gesellschaft eine Frau mit einer schändlichen Vergangenheit, den Mann zu verlassen, der versucht hat, sie zu erlösen“ (Hervorhebung i. O.).
[187] Diese Auffassung wurde von Pellettieri 1976: 110 übernommen.
[188] „durch Abstraktionen mit vorangestellten Possessivpronomen, die eindeutig auf die Absicht hinweisen, sich als Individuum mit dem Recht auf Glück zu postulieren“.
[189] „Humor dient dazu, die absurden Dinge hervorzuheben, die wir Menschen tun“.
[190] Link unter Jozami 2020. Jozami ist Soziologe und Rektor der UNTREF – Universidad de Tres de Febrero.

Quino zeigt in Abb. 6.44 eine Straßenszene, in der zwei ältere Menschen staunend ein vorbeigehendes junges Paar beobachten. Auffällig ist, dass beide sehr ähnlich lässig gekleidet sind: moderne Hosen, Taschen, Zigaretten, Sonnenbrillen und langes gefärbtes Haar. Obwohl es zur damaligen Zeit (1966) kaum akzeptiert wurde, in der Öffentlichkeit mit diesem Look aufzutreten, trägt das Paar selbstbewusst die Symbole von Mann und Frau als Etikett auf ihren Pullovern. Damit soll jeder Fehlinterpretation, einschließlich einer unterstellten Homosexualität, entgegengewirkt werden. Die ältere Frau auf der linken Seite zeigt eine Geste des Unmuts und führt ihre Hand an den Mund, um zu signalisieren, dass es besser ist zu schweigen. Hinter ihr ist der alte Mann vor Wut grün im Gesicht. Der Polizist, der im Vordergrund des Bildes platziert ist, schaut skeptisch, wird rot, handelt jedoch nicht. Im Hintergrund sind Menschen in einer Boutique zu sehen, die diese Szene aufmerksam beobachten, jedoch ohne Kommentar oder besondere Gesten. Der Karikaturist spielt ironisch mit den Schwierigkeiten der älteren Generation, den sogenannten „jugendlichen Look“ [191] zu akzeptieren, der es Männern und Frauen bewusst erlaubt, sich optisch nicht mehr durch ihre Kleidung und ihr Verhalten zu unterscheiden (UNISEX-Mode). Das Magazin *Telecómicos*[192] erschien monatlich unter dem Slogan „La revista del pendorcho“[193] und galt als humorvolle Satire, die witzige Themen ansprach und eine Ära prägte.

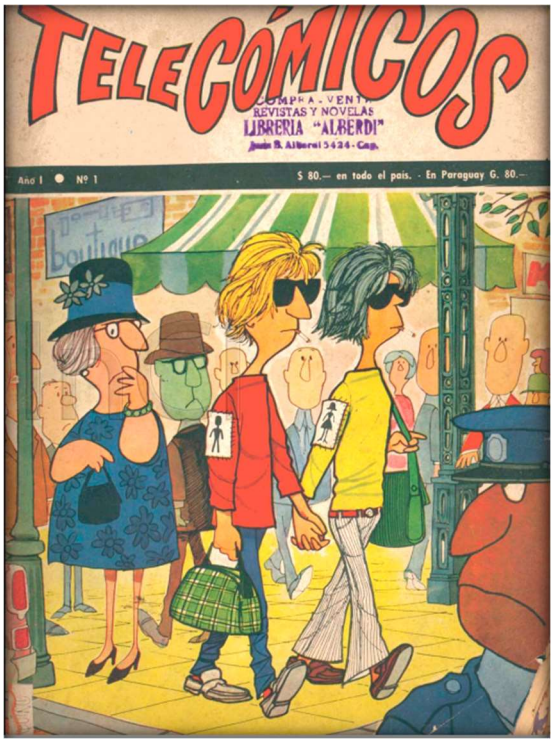


Abb. 6.44: Revista *Telecómicos*, Año 1, Nro. 1 (1966), Cover – © Quino
(Quelle: https://www.tebeosfera.com/colecciones/telecomicos_1966_ediciones_cd.html, 02.07.2024)

Ebenso gab es Erwartungen zwischen den jungen Generationen und den Kindern, die nicht kommentarlos blieben. In Abb. 6.45 beobachten Mafalda und Miguelito einen jungen Mann beim Spazierengehen (Panel 1). Während Mafalda über die Zukunft nachdenkt, die ältere Generationen für sie hinterlassen werden (Panel 2 und 3), wird der junge Mann plötzlich von

[191] Dieser trendige Modestil (UNISEX) wurde von den damaligen Hippie-Woodstock-Manieren inspiriert. Für weitere Informationen zu dieser Periode in Argentinien siehe Pujol 2002: 43-77: „La sociedad de los jóvenes”.
[192] Damals gab es ein argentinisches humorvolles Schwarz-Weiß-Fernsehprogramm namens *Telecómicos*, das von 1960 bis 1974 auf den TV-Kanälen 11 und 13 von Buenos Aires ausgestrahlt wurde, mit einem Drehbuch und einer Inszenierung von Aldo Cammarota und einer breiten Besetzung. In dieser Sendung hatte Cammarota den Ausdruck „Pendorcho“ erfunden, um einen angeblich mechanischen Gegenstand in einem Sketch zu benennen.
[193] „Das Pendorcho-Magazin“. Pendorcho: Informeller argentinischer Ausdruck für ein Objekt, dessen Name unbekannt ist, das aber im Allgemeinen mit einer Schraube oder einem Teil eines Mechanismus assoziiert wird (Oxford Dictionary, Übers. LD). Dieser Ausdruck wurde mehr als ein Jahrzehnt lang als Joker verwendet, bis man im Laufe der Zeit begann, das männliche Geschlechtsorgan damit zu bezeichnen. Heute wird es praktisch nicht mehr verwendet und ist unter jungen Menschen ein fast unbekanntes Wort.

einem Spielzeug-LKW getroffen (Panel 4). Die Kinder verstecken sich hinter einem Busch (Panel 5). Mafalda schaut verwundert zu Miguelito, der sich unwissend gibt und zynisch antwortet: „Nunca lo había pensado". Hier spielt Quino mit dem scheinbar unschuldigen Unfug eines Kindes, das Erwachsenen eine schmerzhafte, aber wirkungsvolle Warnung übermittelt. Die in dieser Zeichnung codierte soziale Energie äußert sich darin, dass sie beim Leser ein komplizenhaftes Lächeln hervorruft oder eine abweisende Geste wegen dieses Unfugs verursacht. Doch obwohl die Interpretation des Lesers von unterschiedlichen Sinneseindrücken abhängt, ist Quinos Botschaft eindeutig: So nicht mit uns!



Abb. 6.45: Vermächtnis (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 453)[194] – © Quino

Quino beschäftigte sich auch mit totalitären Perspektiven und Machtpositionen. In Abb. 6.46 wird ein Familienkonflikt dargestellt, in dem diese Themen auf humorvolle Weise behandelt werden. Die Zeichnung zeigt einen Panoramablick auf das Wohnzimmer einer Familie, in dem sich die drei Mitglieder (Vater, Mutter und Sohn) unterhalten. Aus der detaillierten Gestaltung der Szene, sowohl der Objekte als auch der Protagonisten, lassen sich folgende Annahmen ableiten: Das Quadratische und Rechteckige dominiert die Ästhetik, während das Geschwungene und Kreisförmige eher weniger zu finden ist. Alle Gegenstände (Möbel, Fernseher, Sofa, Bilder, Lampen, Vorhänge und der Beschnitt der Bäume im Garten) folgen einer einheitlichen quadratischen Gestaltung. Auf der rechten Seite steht die Mutter, deren Figur eher rechteckig wirkt (schräge Körperhaltung, Kopfform, Frisur), und auch ihr Äußeres (Ohrringe, Armband, Blusendruck, Absätze) folgt dieser Ästhetik. Sie beobachtet die Szene aus der Ferne, obwohl ihre Zustimmung zu ihrem Mann in ihrer Gestik deutlich wird. Der Familienvater sitzt in der Mitte des Raumes auf dem Sofa. Er trägt ein kariertes Hemd, Brille und Frisur, passend zum kantigen Stil. Mit erhobenem Finger und einem bedrohlichen Gesichtsausdruck schreit er seinen Sohn an. Der Grund dafür liegt in der Arbeit seines Sohnes, die von den Konventionen abweicht. Das Kind präsentiert seinen Eltern das Ergebnis seiner Kreativität, nämlich eine Spirale. Sowohl die einzigartigen Gesichtszüge des Kindes als auch die geschwungenen Konturen des Körpers und der Kleidung zeugen von dessen origineller Schaffenskraft. Der Vater hingegen ist verärgert und kann keine neuen Ideen akzeptieren, die nicht den etablierten Normen entsprechen. Die Resignationsgeste des Jungen wird auf zwei Arten dargestellt: Zum einen durch seinen Blick auf den Boden, auf dem seine

[194] „Hast Du jemals daran gedacht, dass diese jungen Menschen, die heute leiden, weil die Erwachsenen ihnen keinen Weg lassen, / die gleichen sind die morgen, wenn sie erwachsen sind, uns keinen Weg lassen werden?" / „Nein, ich habe nie darüber nachgedacht".

Innovation zurückgewiesen wurde. Zum anderen verschränkt er die Arme hinter dem Rücken und verdeckt dabei den Zeichenstift. Hier zeigt Quino eine junge Generation, die sich darum bemüht, starre Normen zu durchbrechen und auf den Widerstand von Entscheidungsträgern stößt. Eine soziale Lektüre lässt erkennen, dass diese Zeichnung nicht nur ein Beispiel für Generationenkonflikte darstellt, sondern auch die willkürlichen Normen anprangert, die von Machthabern (Regierungen, Institutionen usw.) durch ihren Autoritarismus und ihre Intoleranz gegenüber Untergebenen auferlegt werden. So fordert Quino seine Leser zum Nachdenken auf. Die dort kodierte soziale Energie manifestiert sich in Form von Emotionen wie Entsetzen über die Strenge der Eltern, Mitleid mit dem innovativen Jungen und Wut gegenüber tyrannischem Handeln. In den oben genannten Situationen autoritärer Herrschaft könnten diese Erregungen zu gesellschaftlichen Aufständen und Protesten führen.

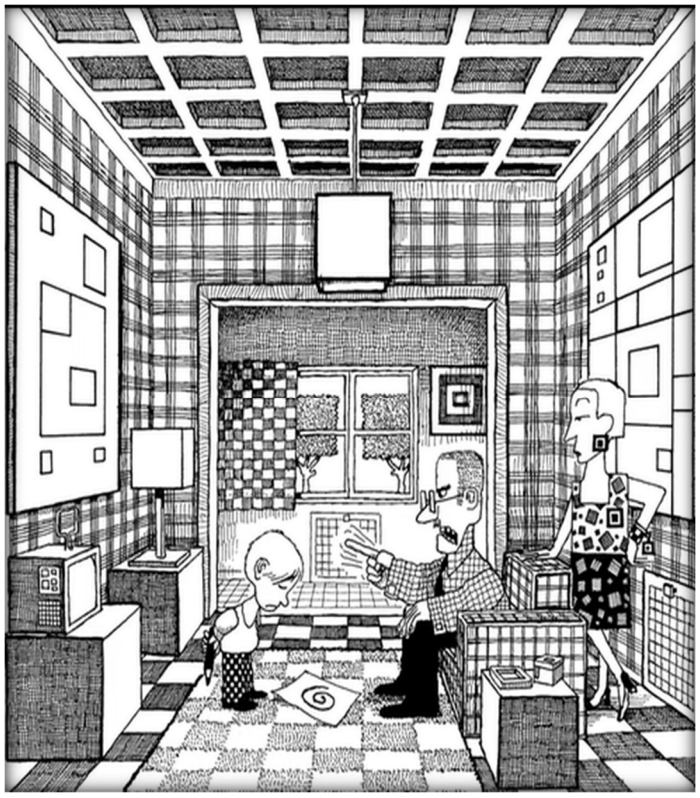


Abb. 6.46: *Momentos Quino* #3 – s. Link u. Quino 2021, 1:01 – © Quino

Der Dialog als harmonische Norm trägt in allen historischen Epochen einer Gesellschaft dazu bei, das Zusammenleben der Generationen zu fördern. In der *década infame* der 1930er Jahre beispielsweise waren der Mangel an Empathie und die sozialen Probleme der Zwischenkriegszeit, zu denen auch Korruption zählte, drängende Themen, die den Dialog zwischen den Generationen anregte. Entsprechend sind sie auch in den Tangotexten Discepolíns vorhanden, beispielsweise in „Que vachaché", „Infamia", „Esta noche me emborracho", „Malevaje", „Yira…, Yira…", „Cambalache" usw. Darüber hinaus beschäftigte sich der Dichter in seinen Theaterstücken (u.a. *Blum*, *El hombre solo*), seinen Filmen (u.a. *Cuatro corazones*) und seinen Presse- und Rundfunkvorträgen mit dem Thema des Dialogs, dem Wandel der Einstellungen zwischen den Generationen und vielen aktuellen sozialen Themen, die die Gesellschaft bewegten.[195] Er nutzte die Medien seiner Zeit, um sein Publikum zu erreichen und sowohl die innovativen als auch kontroversen Ideen der Zeit offen darzulegen.

In den 1960er Jahren erfolgte die Interaktion zwischen Quino und seinem Publikum anders. Vor allem die rebellische Haltung der Jugend setzte sich durch. Diese brachte jedes Thema in die öffentliche Debatte und stellte traditionelle Bräuche in Frage. Oft wurden

[195] Für eine erweiterte analytische Lektüre der Theaterstücke sowie Filme Discepolíns siehe u.a. Kirschner 2018: 35-45; Conde 2018: 118-135; Pujol 2017: 67-84, Kap.3: „La revelación del teatro"; Pujol 2017: 289-314, Kap.12: „Noches del Marabú".

schonungslos für ältere Generationen unangenehme Fragen aufgeworfen. Quino spiegelte solche Bedenken der Jugendlichen in seinen Zeichnungen wider. Abb. 6.47 stellt zwei Situationen dar, in denen dieses Prinzip des Dialogs im Kontext der *década rebelde* vorgestellt wird. In Abb. 6.47a sieht man Raquel beim Nähen, während ihr Mann etwas über die Vater-Kind-Beziehung vorliest (Panel 1). Er beschließt, dass er von nun an bereit ist, alle Fragen seiner Tochter zu beantworten (Panel 2). Plötzlich erscheint Mafalda mit einer existentiell-philosophischen Frage aus dem Off: „Warum funktioniert die Menschheit so schlecht?" (Panel 3). Im letzten Bild, der Pointe, sieht man, wie der Vater seinen Kopf verzweifelt in den Schoß seiner Frau legt, während Mafalda mit gespielter Naivität ihre Mutter fragt, ob er eingeschlafen sei (Panel 4). In diesem Strip zeigt Quino zwei Realitäten: Die aufrichtige Bereitschaft der Eltern, ihren Kindern zuzuhören und mit ihnen zu sprechen, sowie den Generationsunterschied bezüglich der klaren und eindringlichen Darstellung gesellschaftlicher Belange. Das heißt, junge Menschen äußern existenzielle Anliegen, die nicht neu sind, denn sie finden sich auch in Texten von Discepolín wieder, wie beispielsweise in „Qué sapa señor", „Cambalache", „Yira…, Yira…". Die Eltern haben darauf jedoch keine Antwort und fühlen sich deshalb frustriert. Allerdings bedeutet das nicht, dass Erwachsene diese Bedenken nicht haben, sondern es zeigt lediglich, dass Jugendliche keine Schwierigkeiten haben, diese offen und präzise zu äußern. Denn die Form der Meinungsäußerung sowie die Art und Weise der Konfrontation mit älteren Personen und Behörden durch die Jugend hat sich radikal verändert (vgl. Abb. 6.45 und 6.46).



Abb. 6.47: Dialog der Generationen (Quelle: *Toda Mafalda*, 2005: 67/497) – © Quino

Ebenso stellt Mafalda in Abb. 6.47b ihrer Mutter eine lästige Frage bezüglich der Emanzipation der Frau, während Raquel ihre üblichen Hausarbeiten (Putzen, Waschen, Bügeln usw.) erledigt. Mafalda durchquert auf dem Weg zur Konfrontation mit ihrer Mutter resolut die Räume, in denen sie den Ergebnissen der Aufgaben begegnet, die Raquel bereits erfüllt hat.

Die Typologie des Layouts, das ihre Frage in Szene setzt (Panel 1 bis 4), zeigt, wie ihre Stimme allmählich verblasst, bis sie ihrer Mutter gegenübersteht, die den Boden schrubbt. Quino zeigt in dieser drastischen Szene visuell die Unterschiede zwischen den Generationen: Diejenigen, die ihren Zustand klaglos hinnehmen, und die Jüngeren, die sich weigern, diese veraltete Position zurückhaltend zu akzeptieren. Die Zeichnung präsentiert sich in einer harten, jedoch effektiven Form hinsichtlich der Botschaft.

Diese Analyse zeigt die Unterschiede zwischen Discepolín und Quino auf, die ihre Texte und Grafiken taktisch an historische Kontexte sowie Gepflogenheiten angepasst haben, um das Reizthema des Dialogs zwischen den Generationen aufzugreifen und zu dokumentieren. Das Ziel bleibt jedoch ähnlich: Die Leser bzw. Hörer sollen durch die Kraft der Zirkulation von Ideen, Motiven, Klängen und Bildern erreicht und zum Nachdenken angeregt werden.



Abb. 6.48: „Buenos Aires 1940“ (Quelle: Mariano Oropezas Artikel von 27.09.2020, s. Link unter Oropeza 2020)

In den untersuchten gesellschaftspolitischen Umbruchphasen verschiedener Perioden wurde Musik in unterschiedlichen Stilrichtungen aufgeführt und fungierte als avantgardistische Akteurin in der (inter-)medialen Kommunikation, wobei sie u.a. kulturelle Codes verschlüsselte. Besonders ab den 1920er Jahren und während der *década infame* (1930er Jahre) etablierte sich der *tango canción* als beliebte Ausdrucksform, nachdem sowohl der Tango-Tanz als auch die Tango-Musik in Europa eingeführt worden waren (vgl. 2.4.3). Die sogenannten *orquestas típicas* (von D'Arienzo, Pugliese und Troilo), die auf öffentlichen Plätzen und in Stadtvierteln mit Tanzflächen auftraten und neben den Tangosälen und Kabaretts in der Corrientes-Straße existierten, erlebten ihre Blütezeit in den 1940er Jahren (Abb. 6.48). Discepolíns Tangotexte kritisierten offen – wie bereits erwähnt – die herrschende puritanische Moral („Infamia“) und die Lunfardo-Zensur („Chorra“, „Qué vachaché“) und gaben Auskunft über den sozialen Unmut dieser Zeit („Yira…Yira…“, „Cambalache“, „Qué sapa, señor“). Diese neue musikalische Entwicklung wurde von den Zuhörern – Medienberichten zufolge – bejubelt. Ähnlich sollten auch andere Tango-Dichtungen wie „De barro“ (Manzi/Piana, 1943), „Los mareados“ (Cadícamo/Corian, 1942), „Mala junta“ (De Caro/Laurenz/Velich, 1927) und „Percal“ (Expósito/Federico, 1942) der Sprachzensur unterliegen. Die Dichter leisteten jedoch Widerstand. Solche Maßnahmen haben zu kulturellen Debatten zwischen Schriftstellern, Behörden und Dichtern geführt, die über die Medien von der Bevölkerung verfolgt werden konnten.[196] In „Qué saben los pitucos“ (2008) schildert Matallana unter „La opinión de los académicos“ einige Merkmale der damaligen Debatten:

> En contraposición con el análisis de los críticos del arte y de los especialistas de instituciones legitimadas social y culturalmente, el arte de crear tangos e incluso de

[196] Beispielsweise die Zeitschriften *Caras y Caretas*, *La canción moderna*, *Sintonía*, *Sur*, *Radiolandia* und die Zeitung *La Nación*. Siehe zu dem Thema Zensur Carlos Hugo Burgstaller 2005.

> interpretarlos seguía siendo un hacer propio de aquellos músicos que intervenían en el proceso, independientemente de la opinión de los académicos e ilustrados. […] El hecho de que diferentes estudiosos y académicos de renombre se propusieran analizar la composición, e incluso valorar el sentido cultural del tango o de la canción popular ilustra, en términos generales, cómo estos ámbitos tan diferentes se observaban mutuamente.[197] (Matallana 2008: 125f.)

In den 1950er Jahren wurde die Vorherrschaft des Tangos von Bolero- und Folklore-Rhythmen (Antonio Tormo, José Larralde, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Hermanos Avalos usw.) herausgefordert. Ab den 1960er Jahren (*década rebelde*) wurden Bands und Solisten in der argentinischen Rockszene aktiv, insbesondere nach dem Aufstieg von Pop-Bands wie The Beatles und The Rolling Stones (u.a. Charly García, Luis Spinetta, León Gieco, Norberto Napolitano, Fito Páez, Almendra, Los Gatos und Manal).[198] Im Laufe der Zeit hat es viele Revolutionen in der populären Musik gegeben, die den Geschmack einer breiten Masse beeinflusst haben. Die Besonderheit der Popmusik der 1960er Jahre lag jedoch darin, dass sie speziell für ein junges Publikum konzipiert wurde. Diese „Popmusik wurde zum Ventil eines jugendlichen Lebensgefühls, das mit den Zwängen und der Saturiertheit der Elterngeneration nichts mehr zu tun haben wollte“[199]. Mit dem Woodstock-Festival 1969 erfuhr diese Entwicklung eine nachhaltige Resonanz, die auch – laut René Lüchinger[200] – „als politisches Statement für eine Gegenkultur“ interpretiert werden kann. In diesem Kontext thematisiert Quino einige familiäre und freundschaftliche Differenzen, die sich auf diese musikalische Veränderung beziehen (siehe *Toda Mafalda,* 2005: 527; 589).

Die in diesem Kapitel verfolgte ‚asymmetrische' komparatistische Vergleichsanalyse[201] medienübergreifender Phänomene[202] der kulturellen Praktiken Discepolíns und Quinos ermöglichte ein einzigartiges Eintauchen in die „kulturelle Matrix“[203] des argentinischen Kulturerbes und die Entdeckung relevanter Ansatzpunkte für einen fruchtbaren Dialog[204]. Die Identifikation, Interpretation und Gegenüberstellung der kommunikativen Praktiken der Autoren, die anhand analytisch definierter Parameter (6.2) erfolgte, basierte auf der zentralen Idee, das komplexe Netz des kulturellen Reichtums Argentiniens mit seinen kulturellen Paradigmen der Ausdrucksformen Tango und Comic transmedial zu durchdringen. Dabei wurden insbesondere diejenigen Ausdrucksformen berücksichtigt, die mit gesellschaftspolitischen Prozessen signifikanten Wandels verwoben sind. Diese Kraftquelle der Kultur entfaltet sich – wie anhand von Beispielen gezeigt wurde – in Form von sozialer Energie, die

---

[197] „Im Gegensatz zur Analyse von Kunstkritikern und durch gesellschaftliche und kulturelle Institutionen legitimierte Fachleute folgte die Kunst, Tangos zu schaffen und sogar zu interpretieren, einer typischen Praxis derjenigen Musiker, die an dem Prozess beteiligt waren, unabhängig von der Meinung von Akademikern und aufgeklärten Menschen. […] Die Tatsache, dass verschiedene renommierte Gelehrte und Akademiker sich daran machten, die Komposition zu analysieren und sogar die kulturelle Bedeutung des Tangos oder der Volkslieder zu beurteilen, zeigt allgemein, wie diese sehr unterschiedlichen Bereiche einander beobachteten“.

[198] Für weitere Informationen zu diesem Thema siehe u.a. Pujol 1999 und 2002: 245-274.

[199] Aus *wissen.de* (o. J.): „Popmusik der 1960er Jahre: Ein musikalischer Aufbruch“.

[200] In einer zwölfteiligen Serie „Das Erbe der 68er“ geht *Blick* der Frage nach, was die 68er verändert haben und was nicht. Siehe Link unter René Lüchinger 2018, besonders Teil 7: „Rock und Pop beflügeln den Protest“.

[201] Im Sinne von Joachimsthaler 2019: 56f.

[202] Im Sinne von Rajewsky 2012: 206 und Wieczorek 2012: 37.

[203] Ausdruck aus Catherine Gallagher / Stephen Greenblatt 2000: 9 zit. n. Stein 2008a: 184 entliehen.

[204] Im Sinne von Baßler 2001: 14 und Geertz 1995: 21.

ursprünglich in den Werken kodiert ist und bei jeder medialen Transaktion durch ihre Auswirkungen auf den Leser/Hörer zirkuliert und damit analytisch sichtbar wird. Dementsprechend ergeben sich aus der transmedialen Konfrontation zwischen den Tangos Discepolíns und den Zeichnungen Quinos, einschließlich der autobiographischen Erzählungen sowie den kurz erwähnten Werken anderer Autoren, in denen die Kulturgeschichte der Gesellschaft diskutiert und – in der Folge – archiviert wurde, die beiden folgenden Feststellungen:

Erstens bestätigt die Analyse meine anfängliche Annahme, dass eine medienübergreifende Untersuchung der Kulturpoetik beider Autoren, die als exemplarische Vertreter ihrer Gattung im argentinischen Kulturerbe gelten, möglich ist. Es konnte nachgewiesen werden, dass beide Autoren sich ihr Leben lang für eine aktive Teilnahme an soziokulturellen und politischen Veränderungsprozessen in der Gesellschaft engagiert haben. In ihrem Œuvre finden sich aufschlussreiche Anknüpfungspunkte, die ihre Resonanz in der Gesellschaft verdeutlichen. Durch diese Vernetzung entstanden deutlich erkennbare, medienübergreifende Synergieeffekte. Diese trugen dazu bei, das komplexe kulturelle Bedeutungsgeflecht zwischen der *década infame* und der *década rebelde* bis hin zu den Anfängen der *años violentos* thematisch, stofflich und motivisch zu durchdringen.[205]

Zweitens konnte durch die Nutzung und Erschließung des Potenzials der unterschiedlichen Ausdrucksformen und der (inter-)medialen Beziehungen eine hilfreiche Analyse der kommunikativen Funktion von Discepolín und Quino durch thematische Variationen in ihrer Narrativität, „als eine besondere Diskursform" (Hühn 2016: 62) betrachtet, durchgeführt werden. Hierbei wurden reduktionistische textorientierte sowie expansive kulturorientierte Ansätze angewendet.[206] Im Rahmen dieser transmedialen Untersuchung und anhand der Wirkungstrias *delectare*, *movere*, und *docere* wurde die Wirkungskraft der kodierten sozialen Energie in den Werken „dicht beschrieben"[207] und deren Rezeptionseffekte bei den Lesern/Hörern aufgezeigt.

6.3 Schlussfolgerungen

Der Schmerz über den frühen Verlust seines Vaters Santo (1906) und kurz darauf seiner Mutter Luisa (1910) bleibt niemandem verborgen, der das Leben von Enrique Santos Discépolo analysiert. Im Jahre 1937 erzählte der Dichter im Gespräch mit Andrés Muñoz Folgendes: „Entonces mi timidez se volvió miedo y mi tristeza, desventura. Recuerdo que entre los útiles del colegio tenía un pequeño globo terráqueo. Lo cubrí con un paño negro y no volví a destaparlo. Me parecía que el mundo debía quedar así para siempre, vestido de luto"[208] (E.S. Discépolo, 1937 zit. n. Galasso 1986: 16f.). Auf diese Weise visualisierte er seine intimen Gefühle (Trauer) und – aus dem Blick eines Kindes – seine Sicht auf die Weltkugel

[205] Im Sinne von Corbineau-Hofmann und Dahms 2013.
[206] Im Sinne von Stein 2008a: 181-190.
[207] Im Sinne von Geertz 1995: 21.
[208] „Dann wurde meine Schüchternheit zur Angst und meine Traurigkeit zum Unglück. Ich erinnere mich, dass ich unter meinen Schulsachen einen kleinen Globus hatte. Ich habe ihn mit einem schwarzen Tuch abgedeckt und nicht wieder aufgedeckt. Es schien mir, dass die Welt für immer so bleiben sollte, in Trauer gekleidet".

(„globo terráqueo“) durch zwei Merkmale: ein Symbol („paño negro“) und eine Handlung („lo cubrí“). Beide können als Metapher des Schutzes („no volví a destaparlo“) gegen die Geschehnisse des Lebens interpretiert werden. Zweifellos war die autobiografische Erzählung in den Medien ein wichtiges Mittel, mit dem Discepolín seine kindlichen Erfahrungen verbreitete. Eine Frage bleibt jedoch offen: Warum erinnerte er sich an dieses Detail aus seiner Kindheit und teilte es 1937 in einem Dialog mit Muñoz mit, als er bereits ein anerkannter Autor war? Meine Interpretation bewegt sich im Rahmen der zentralen Thesen des transmedialen kommunikativen Impulses der kulturellen Praktiken der in Kapitel 6 untersuchten Autoren. Durch diese visuelle Metapher zeigt der Dichter sein Anliegen, die Welt (Gesellschaft) vor den Widrigkeiten zu schützen, in denen sie sich befindet (*década infame*). Folgende Aussage Salas in Canal *Encuentro* – Kap. III-E7, „Cómo hice / Cambalache“ 18:19-18:55)[209] untermauert mein Argument: „Desde cuando le puso un trapo negro al globo terráqueo, ese dolor y ese luto lo tenía muy adentro […] y lo supo trasladar como tantos genios de la literatura, del arte o de la música a otro plano“[210]. Die Ebene, auf die der Dichter sie übertrug, ist die der Gesellschaftskritik. Die Aussage aus dieser TV-Sendung am Beispiel von „Cambalache“ gilt aber auch – gemäß Salas Erläuterung – für alle anderen in den Kapiteln 4 und 6 analysierten Discepolín-Tangos.

Auch Quino musste früh den Verlust seiner Eltern (Antonia Tejón und Cesáreo Lavado) betrauern, was ihn stark geprägt habe, wie er selbst mitteilte. Ich möchte auf zwei wichtige Punkte aus Quinos Kindheitserinnerungen hinweisen, die für den transmedialen kommunikativen Impuls seiner kulturellen Praktiken von Bedeutung sind. Diese enthüllte er in einem Interview mit dem Titel „Mafalda son diez años nada más“, das am 2. Dezember 2005 für die *BBC-Mundo Estudio 834* geführt wurde:

> - Señor Lavado, en una tira de Mafalda, Guille quien acaba de hacer dibujos por todas las paredes de la casa le pregunta a su mamá: „¿No es increíble todo lo que puede caber dentro de un lápiz?“. ¿Usted alguna vez se imaginó que de su lápiz, del lápiz de Quino, iban a salir todas las cosas que han salido?
>
> - Bueno, esa es una tira casi autobiográfica, porque cuando yo tenía tres años un tío mío – [Joaquín] que es pintor y dibujante – para entretenernos a mis hermanos y a mí, se puso a hacer dibujos y esa noche pude ver todo lo que salía dentro de un lápiz y me quedé maravillado y desde esa noche decidí que yo también quería ser dibujante.[211]
>
> […]
> - ¿Alguna vez le pasó que dibujara algunos garabatos, unos palotes en una pieza de papel y se lo entregara a su papá o a su mamá y le dijeran qué lindo y lo pusieran en la puerta de la heladera, por ejemplo?
> - No, bueno eso no. Nunca desaprobaron mis dibujitos, pero tampoco es que los elogiaran especialmente. Yo tampoco en esa época dibujaba tantísimo. Dibujaba sí sobre la tabla de la mesa de la cocina, directamente sobre la tabla. Había hecho un

[209] Siehe Link unter Del Guercio 2013b.
[210] „Seit er ein schwarzes Tuch auf den Globus legte, hatte er diesen Schmerz und diese Trauer tief in sich […] und er wusste, wie er sie, wie so viele Genies der Literatur, Kunst oder Musik, auf eine andere Ebene übertragen konnte“.
[211] Diese Anekdote wurde im Interview mit T. Urwicz 2012 für *El País* um folgende interessante Aussage erweitert, die eine zeithistorische Begebenheit anspricht: „[C]omo no había televisor, [mi tío] se puso a dibujar“. („Da es kein Fernsehen gab, fing [mein Onkel] an zu zeichnen“). Siehe Link unter Urwicz 2012.

> trato con mi madre que después yo lavaba la tabla con cepillo y jabón para limpiar la mesa. Así que las primeras obras de Quino desaparecieron en la mesa de la cocina.[212]

Das Bedürfnis des Zeichners, alle seine Ideen und Gedanken grafisch (= visuell) darstellen zu können, wird in dieser Geschichte und auch im Fall des Globus mit dem schwarzen Tuch von Discepolín deutlich. Als Kind schloss Quino einen Pakt mit seiner Mutter, um „todo lo que tenía adentro" ausdrücken zu können, obwohl seine ersten Zeichnungen dann durch Bürste und Seife vom Küchentisch verschwanden. Quinos autobiografischer Kommentar ist wichtig, wenn man bedenkt, dass seine scharfe Kritik an der Gesellschaft der *década rebelde* aus seinem Bleistift stammte. Solche kulturellen Praktiken, genauso wie die von Discepolín während der *década infame*, erreichten ihre Leser/Hörer durch eine transmediale Form der Kommunikation, indem eigene Ideen, Motive, Klänge und Bilder über verschiedene Medien transportiert wurden (Tangos, Zeichnungen, Theater, Filme, Presse, Radio-Interviews, autobiografische Gespräche usw.), wie in Kap. 6 erläutert wurde. Darüber hinaus ist der Ausdruck „todo lo que puede tener dentro un lápiz" u.a. ein Indikator für die politische Zensur, denen sowohl Quinos Zeichnungen als auch Discepolíns Tangos während ihres Arbeitslebens ausgesetzt waren.

Beide Passagen aus dem Leben der Autoren könnten angesichts des beträchtlichen Repertoires ihrer künstlerischen Produktion als irrelevant angesehen werden. Dennoch sehe ich sie als kodierte nonverbale Kommunikation, die eine unausgesprochene Geschichte erzählt und eine Frage aufwirft: Welche kommunikative Rolle spielen diese scheinbar kindlichen Reaktionen und ihre spätere Erinnerung für das Œuvre von Discepolín und Quino und seine gesellschaftliche Rezeption? Nach meinem Verständnis besitzen die Texte einen unbestreitbaren ethischen Wert und tiefen Scharfsinn, der sich bereits in diesem frühen Alter herausgebildet hat: nämlich die Notwendigkeit, ihre Standpunkte zum gesellschaftlichen Leben im vorherrschenden sozialpolitischen Kontext zum Ausdruck zu bringen, mit dem Ziel, das kritische Denken ihrer Leser/Zuhörer anzuregen. Sie haben ihre Bemühungen, die soziale Notlagen anzuprangern, in ihren schriftlichen, auditiven und visuellen Praktiken konkretisiert, indem sie eine populäre Sprache verwendet haben (grafisch-literarisch und musikalisch), die ihrem Publikum und den damaligen Umständen angemessen war. Dabei haben sie eine klare Verbindung zu ihrem lebenslangen Kampf gegen diese Notlagen hergestellt. Aus diesem Grund habe ich auf autobiografischen Äußerungen beruhende Argumente als Ausgangspunkt für meine abschließenden Bemerkungen zur Gegenüberstellung der Kulturpoetik

[212] „Señor Lavado, in einem Mafalda-Strip fragt Guille, der gerade Zeichnungen an die Wände des Hauses gemalt hat, seine Mutter: ‚Ist nicht unglaublich, was alles in einen Bleistift passt?' Hast du dir jemals vorgestellt, dass all die Dinge, die aus deinem Bleistift, dem Bleistift Quinos, herausgekommen sind, herauskommen würden?; - Nun, das ist ein fast autobiografischer Strip, denn als ich drei Jahre alt war, begann mein Onkel – [Joaquín,] der Maler und Illustrator ist – um meine Brüder und mich zu unterhalten, Zeichnungen zu machen, und in dieser Nacht konnte ich alles sehen, was aus einem Bleistift herauskam, und ich war erstaunt. Von diesem Abend an entschied ich, dass ich Karikaturist werden wollte.; […] - Ist es dir schon mal passiert, dass du ein paar Kritzeleien, ein paar Striche auf ein Stück Papier gemalt und es deinem Vater oder deiner Mutter gegeben hast und sie dir gesagt haben, wie süß es ist, und es zum Beispiel an die Kühlschranktür gehängt haben?; - Nein, das nicht. Sie haben meine Cartoons nie missbilligt, aber sie haben sie auch nicht besonders gelobt. Ich habe damals auch nicht so viel gezeichnet. Ja, ich zeichnete auf dem Küchentisch, direkt auf dem Brett. Ich hatte mit meiner Mutter vereinbart, dass ich danach das Brett mit einer Bürste und Seife abwaschen würde, um den Tisch zu reinigen. So verschwanden Quinos erste Werke auf dem Küchentisch". Siehe Link unter BBC-Mundo 2005.

Discepolins und Quinos gewählt. Das Studium dieses kommunikativen Antriebs, der sowohl Discepolins als auch Quinos Œuvre strukturiert, führte zur Identifizierung kultureller und historischer Quellen aus dem Kulturerbe, einschließlich der Implikationen für die argentinische Gesellschaft. Diese wurden in Teil II (Kapitel 4, 5 und 6) anhand von Beispielen aus deren Korpora (= kulturelles Archiv) transmedial analysiert und vergleichend diskutiert.

Wie in Kapitel 6 gezeigt wurde, führte die Konfrontation mit unterschiedlichen kulturellen Gefügen (vgl. Joachimsthaler 2019: 56f.) zu einem Fokus auf den kommunikativen Impuls in kulturellen Praktiken, um gesellschaftliche Ausdrucksformen zu interpretieren (vgl. Geertz 2015: 9). Diese Praktiken kritisierten die soziopolitischen Ereignisse im Zeitraum von 1930 bis 1975 und artikulierten trotz drohender Zensur genau die sozialen Bedürfnisse. Sie haben meine anfängliche Annahme bestätigt, dass eine Verknüpfung zwischen den Artikulationsformen des Tangos und des Comics herstellbar ist, die bestimmten gesellschaftlichen Prozessen und Epochen zugeordnet werden kann. Des Weiteren bekräftigt eine „kontextsensitive (d.h. kulturelle)“ (vgl. Stein 2008a: 182) transmediale Forschung zwei zentrale Aussagen meiner vorgestellten Kriterien zum komparatistischen Vergleich (6.1): Die Kultur als ‚Instanz‘ und ‚Rahmen‘, in dem das ‚komplexe Gewebe‘ „gesellschaftlicher Ereignisse, Verhaltensweisen, Institutionen oder Prozesse […] verständlich – nämlich dicht – beschreibbar [ist]“ (Geertz 1995: 21). Das gilt auch für die Erfassung von Verhaltensweisen und zentralen Wertvorstellungen einer sozialen Gruppe, die die Besonderheiten eines soziokulturellen Zeitraums beleuchtet. Hierbei werden die „Normen, Sichtweisen, Weltbilder aber auch Gefühlshaltungen, Wissen und Mythen“ (Jäggi 2009: 51) betrachtet, um die gesellschaftlichen Veränderungsprozesse sichtbar und begreiflich zu machen.

In Kapitel 6.2 wurden anhand von Beispielen aus der transmedialen Kommunikationspraxis der Autoren (6.2.1, 6.2.3) kulturelle Feinheiten wie soziokulturelle Codes und distinktive Merkmale (6.2.4) identifiziert, die in der Kulturgeschichte Argentiniens verwurzelt sind. Ebenso wurden Zeitdokumente von Wandlungsprozessen (6.2.2) und leitende kulturelle Themen (6.2.1) während des Zeitraums von 1930 bis 1975 interpretiert. Beide Autoren haben historische Prozesse in ihren Werken nicht nur festgehalten und dokumentiert, sondern auch durch die kodierte soziale Energie – im Sinne von Greenblatt 1990: 12 – „gewisse[] sprachliche[], auditive[] und visuelle[] Spuren“ hinterlassen. Diese Spuren „[rufen] kollektive physische und mentale Empfindungen hervor“, gestalten und ordnen sie und regen den Leser/Hörer – damals wie heute – zum Nachdenken an. Eine solche kommunikative und mediale Interaktion, die die ganzheitliche Sicht des Künstlers auf die soziale Wirklichkeit veranschaulicht, ist auch in Abb. 6.49 zu sehen. In Abb. 6.49a sitzt Discepolín am Schreibtisch und hält einen Federkiel in den Händen. Neben ihm sind ein Boiler und eine Bibel zu sehen (beides Symbole aus dem Tango „Cambalache“). Während der Dichter den Betrachter mit seinem scharfen Blick fixiert, trägt er auf seinem Mund ein rotes Pflaster als Symbol der Zensur, die er geschickt durch die reine Poesie umgeht. In Abb. 6.49b hingegen greift Quino mit seinem Federhalter die gesellschaftspolitische Realität auf. Er betrachtet Situationen – wie es von Zeichnern und Künstlern gefordert wird – aus einer originellen Perspektive und verbreitet dabei seine gezeichnete Botschaft (er lässt Blätter fallen). In beiden Fällen lässt sich eine ähnliche Disposition des Autors erkennen, sich zielgerichtet auf die Suche nach

Erklärungen und Antworten zu begeben, indem sie den Wirklichkeitssinn des Betrachters (Lesers/Hörers) ansprechen.

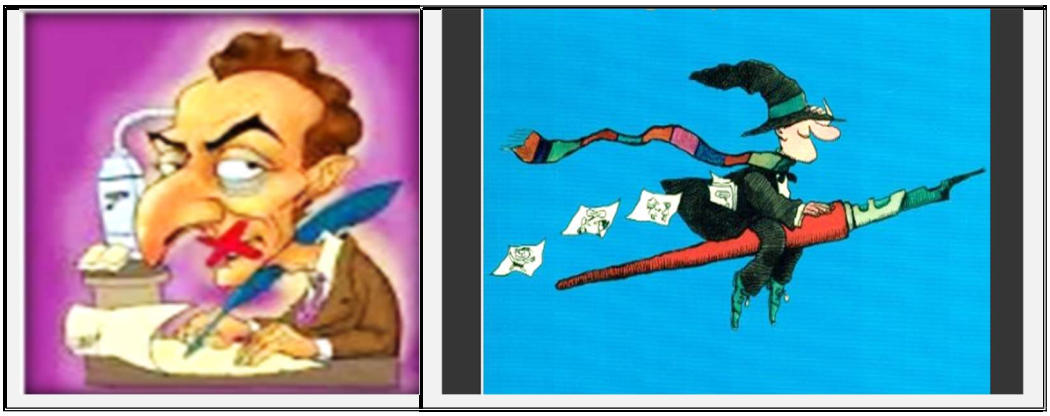


Abb. 6.49: Ästhetische Wahrnehmung der Alltagsszenerie
(Quelle: a) Discepolín-Karikatur; b) Quino, Cover *Isto nao e tudo* – Martins Fontes, – © Quino)

Der wichtigste Erkenntnisgewinn dieses Buchs liegt in der kulturellen Relevanz des komparatistischen Vergleichs zweier populärer Ausdrucksformen hinsichtlich ihrer diskursiven, medialen und materiellen Originalität innerhalb eines spezifischen historischen Zeitraums. Dieser führt zu der Entdeckung, „wie kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken [...] sich ihre eigentümliche, bezwingende Kraft aneignen“ (Greenblatt 1990: 11), die die kreative Vielfalt der Gesellschaft, in die sie integriert sind, stärkt. Insofern ist die Darstellung beider Autoren anhand verschiedener Merkmale ihrer kulturellen Praktiken eine Sache. Aber die Tatsache, dass ihr Appell zur Veränderung und die Schärfe ihrer kritischen Beiträge zur vorherrschenden Situationen ein vergleichbar starkes Echo in der argentinischen Gesellschaft erzeugten, obwohl ihre heterogenen Diktionen die soziopolitischen Vorfälle jeweils unterschiedlich darstellen, lehrt uns eine wichtige Lektion über die soziokulturelle Macht und den dynamischen Effekt des künstlerischen Reichtums der Werke von Autoren, die vor allem durch eine transmediale Analyse zum Tragen kommt. Darüber hinaus lehrt das starke Potential dieses Netzes aus Bedeutungszusammenhängen in der Kultur, das eng mit dem Bilder- und Geschichtenrepertoire des umfassenden argentinischen Kulturerbes jener Zeit verwoben ist, wichtige Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen populären Kulturformen und gesellschaftlichem Wandel. Die anfänglichen Anekdoten Discepolíns und Quinos belegen, wie eine scharfe Auffassungsgabe bereits in der Kindheit zu bestimmten künstlerisch-sozialen Kommunikationspraktiken führen kann. Dies manifestiert sich insbesondere im historischen Bewusstsein sowie in der intermediären Interpretation der kodierten sozialen Energie, die sich mittels der kulturellen Praktiken der Autoren entfaltet. Das Leben, das literarischen Werken innewohnt, stimuliert die Leser und Zuhörer demnach auch „noch lange nach dem Tod [...] des Autors“ (Greenblatt 1990: 11). Diese Erkenntnis erschafft einen Raum, den es sich zu nutzen lohnt, um das allgemeine Wissen über die Verflechtungen im Netzwerk des argentinischen Kulturerbes zu erweitern.

7 „*Bumerang*“-Discepolín und „*Maestro*“-Quino: Ein Fazit



Abb. 7.1: Projektion der Kulturpoetik Discepolins und Quinos
(Quelle: a) Satz aus Pujol 2017: 20, b) María Verónica Ramírez)[1]

Nach der Analyse der Kulturpoetik Discepolins und Quinos in der Epoche von 1930-1975 in Teil II bleibt eine spannende Frage unbeantwortet: Was geschieht, wenn diese individuellen Poetiken auf gegenwärtige zeitgenössische Diskurse treffen? Zumal gemäß Erll gilt: „Digitale Medien eröffnen heute ungeahnte Möglichkeiten der Speicherung von Daten. Das Internet hat sich rapide zu einer Art globalem Mega-Archiv entwickelt. […] Zugleich sind mit den sozialen Medien neue Formen des Erinnerns entstanden“ (Erll 2017: 3). Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, anstatt die zentralen Ergebnisse dieser Studie zu wiederholen, in diesem abschließenden Kapitel eine kurze Analyse verschiedener Echos der Kulturpoetiken der Autoren im medialen Mainstream der Gegenwart und in ihren gesellschaftspolitischen Kontexten zu zeigen. Dabei steht die Dreidimensionalität von Kultur – aus der Perspektive der Gegenwart – im Mittelpunkt der Betrachtung.[2] Im Folgenden unternehme ich einen kurzen Streifzug durch das Zusammenspiel der drei Dimensionen nach dem Motto: vom Tango-Dichter zum „*Bumerang*“-Discepolín (7.1) und vom grafischen Zeichner zum „*Maestro*“-Quino (7.2). Jeder Abschnitt beginnt mit einer Einführung gefolgt von einer Analyse konkreter Beispiele aus aktuellen Pressemeldungen, sozialen Netzwerken, TV-Reportagen und Videoclips. Diese Struktur dient dazu, die inter- und transmedialen Ansätze, die den vorherigen Analysen in Kapitel 4, 5 und 6 zugrunde liegen und heute als Widerhall der jeweiligen Universen (*quiniano* und *discepoliano*) in Argentinien gelten, in komprimierter Form darzustellen. Ziel ist es, das Spannungsverhältnis zwischen aktuellen kulturellen Kontexten und der Diskurspolitik in den Medien zu beleuchten. Es werden hierbei die sozialen Praktiken des gesellschaftlichen Lebens (soziale Dimension) sowie die dynamische Interaktion mit kulturellen Stereotypen oder Selbstbildern (mentale Dimension) berücksichtigt. Letztendlich

[1] Ich beziehe mich in der Analyse auf die Abb. 7.1 und gehe daher an dieser Stelle nicht näher darauf ein.
[2] Hier liegt das Halbwachs-Konzept der „Dreidimensionalität der Kultur mit Blick auf die Erinnerungskultur“ zugrunde, d.h. die materiale (Texte, Medien, Monumente), mentale (Denkmuster, Werte, Normen) und soziale Dimension (Träger) der Kultur und ihre Verbindung zum kollektiven Gedächtnis. Für Details siehe Kap 4.2 – Erll 2017: 98-101. Zum semiotischen Zusammenhang siehe Posner 2003: 47-55; für eine grafische Übersicht der Intersektionen zwischen den drei Dimensionen siehe Nünning/Sommer 2004: 18f.

umfassen sie die „mentale Kultur“[3] dieser Gesellschaft und werden durch die Wirkungstrias in ästhetisch-gesellschaftlichen Diskursen geprägt (siehe Kap. 6.2.3). Im Anschluss werden die Auszeichnungen der Autoren sowie die ihnen gewidmeten Denkmäler (materiale Dimension)[4] präsentiert, die als kulturelle Artefakte die Kulturpoetik der beiden Autoren repräsentieren und ihre Langlebigkeit in der Erinnerungskultur Argentiniens untermauern.

7.1 Vom Tango-Dichter zum *Bumerang*-Discepolín

Die bisher weitreichendste „umfassende und gelungene Darstellung der Kulturgeschichte des Tangos“[5] – Horacio Salas spanische Originalausgabe *El Tango* (1986) – wendet sich sowohl der „Entwicklung und d[en] Persönlichkeiten des Tangos in d[er] Geschichte seines Ursprungslandes“ (Salas 2002: 7) als auch den historischen und musikalischen Bedeutungen der „kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken“[6] der Tangodichter in ihrem soziopolitischen Kontext zu. Salas Deutungen sind mehr als isolierte intellektuelle Erkenntnisse, da sie zum einen „die argentinische Identität des Tangos in mehrfacher Hinsicht deutlich werden [lassen]“ (ebd.), und zum anderen das Geertz’sche Verständnis von Kultur als ‚gewebtes System‘ belegen. Sie sprechen viele der Themen an, mit denen sich die vorliegende Studie beschäftigt hat und die in diesem abschließenden Kapitel im Hinblick auf den aktuellen soziokulturellen Kontext neu bewertet werden sollen. Sie können als Ausgangspunkt für meine abschließenden Bemerkungen zur Kulturpoetik Discepolíns dienen.

Die Ausführungen Salas’ (1995), die Enrique Santos Discépolo gewidmet sind, tragen als Originaltitel einen offensichtlichen Hinweis auf Discepolíns histrionischen Charakter, der von einem Gefühl performativer Energie und Traurigkeit zeugt: „Dicépolo: La cicatriz ajena“[7]. Salas beschreibt Discepolíns Poetik als eine gesellschaftliche Deutung, die allgemeine Probleme anspricht, sie verständlich macht und sie als Alltagsproblem markiert:

> Enrique Santos Discépolo […] le brindó al tango una visión desesperada, escéptica, lo hizo reflexivo y metafísico, estableció parámetros éticos que reflejaban desde los más recónditos dolores personales hasta la realidad de una situación sociopolítica regida por la ausencia moral.[8] (Salas 1997: 213)

Dieser soziale Impuls prägte das Leben Discepolíns, wie in Kapitel 4 und 6 analysiert wurde. Dies bereitete ihm nicht nur Freude, sondern bescherte ihm auch bittere Momente, die sein

[3] Hier liegt Posners Konzept zugrunde, das besagt: „Die mentale Kultur einer Gesellschaft besteht aus Mentefakten (d.h. Systemen von Ideen und Werten**)** und den Konventionen, die ihre Verwendung und Darstellung bestimmen“ (Posner 1992: 13 sowie 2003: 53).

[4] Posners Konzept der Monumente einer Gesellschaft als „Träger eines kollektiven Gedächtnisses“ liegt hier zugrunde.

[5] Anmerkung des Übersetzers Thure Roman Adler in *Der Tango* (Salas 2002: 7). Die Originalausgabe wurde ins Französische, Italienische, Griechische und Deutsche übersetzt (Mitteilung in Pigna 2009, 1:37).

[6] Hier liegt das Kulturpoetik-Konzept Greenblatts (1990: 11) zugrunde.

[7] Thure Roman Adler übersetze den Titel als „Discépolo: Es schmerzt ihn wie eigen die fremde Narbe“ (Salas 2002: 226). Er nimmt Bezug auf den Tango „Discepolín“: „te duele como propia la cicatriz ajena“ (19. Vers).

[8] „Enrique Santos Discépolo […] gab dem Tango eine verzweifelte, skeptische Vision, er machte ihn reflexiv und metaphysisch, er stellte ethische Parameter auf, die von den verborgensten persönlichen Schmerzen bis zur Realität eine gesellschaftspolitische Situation reflektierten, die von der Abwesenheit der Moral beherrscht wurde“.

öffentliches Prestige beschädigten (siehe Kap. 4.4.4). Der Historiker Norberto Galasso erläutert diese Sachlage im Prolog von „Los escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo" (1986) und ergänzt damit Salas' Auffassung. Aufgrund ihrer zentralen Bedeutung werden diese Bemerkungen vollständig zitiert, bevor sie in die Gesamtlogik und den Verlauf meiner eigenen Argumentation integriert werden:

> Enrique Santos Discépolo pudo ser uno más de los sentenciados y no faltó la medida represora dirigida a borrar su recuerdo, ni la cuidada expurgación de su nombre en las antologías por parte de los plumímeferos bienpensantes. Sin embargo, no han logrado acallar su voz. Discépolo, con esa picardía singular de los juglares, se les escapa a las fiestas populares, a la conversación en la esquina, a las radios camioneras de la madrugada, a los viejos bares del suburbio e incluso se les introduce imprevistamente en alguna revista literaria juvenil y hasta en una mesa redonda de la „gente sabia" de las universidades. Con Discépolo no „ha podido" la superestructura cultural, productora de zonzos en serie, porque la protesta de sus versos nace naturalmente en las bocas del pueblo ante las reiteradas Décadas Infames que debe afrontar. No han logrado silenciarlo […].[9]
>
> (Galasso (1986: 6)

Die Brisanz der Gedanken Galassos erfordert eine genaue Lektüre dieser Passage. In Bezug auf die intermediale Kulturpoetik beziehen sich seine Beobachtungen auf Discepolíns verbale Kommunikation (mündlich oder schriftlich), die von der Oligarchie und den „plumíferos bienpensantes" einerseits als störend und potenziell subversiv angesehen und daher konsequent zensiert wurde. Andererseits setzte er sich zeitlebens für soziale Gerechtigkeit ein und erhielt dadurch die Anerkennung der Bevölkerung. Darum spricht Galasso von „sentenciado" (verurteilt) durch Maßnahmen wie eine „medida represora dirigida a borrar su recuerdo". Denn die Texte Discepolíns sowie die öffentlichen Diskurse prangern Diskriminierung im sozialen Umfeld und Korruption in der Regierung und Oligarchie an (s. Kap. 4.2, 4.4. und 6.2). Trotzdem gilt, wie es Galasso treffend formuliert: „no han logrado callar su voz". Und auch die „superestructura cultural" hat ihn nicht zum Schweigen gebracht. Der Hauptgrund dafür liegt in einem soziokulturellen Phänomen: Die Eloquenz des Dichters und die Schärfe seiner Ausdrücke drangen tief in die Gefühle des Zuhörers ein, wie bereits gezeigt wurde. Galasso bezeichnet dies als „esa picardía singular de los juglares". Der Dichter drückt sich durch sein Volk aus. Deshalb kommt es vor, dass „la protesta de sus versos nace naturalmente en las bocas del pueblo" (ebd.). Zumal sich im Zuge der Übermittlung der Botschaften Discepolíns in verschiedenen Räumen des lokalen Kulturraums bei Interaktionen mit den Rezipienten/ Folgendes im Laufe der Zeit bewährt hat: Die medial vermittelten Reize seiner Werke beanspruchen die gleiche „Sinnesmodalität" (s. Kap. 4.2),

[9] „Enrique Santos Discépolo hätte einer der Verurteilten werden können und es fehlte nicht an repressiven Maßnahmen, die darauf abzielten, die Erinnerung an ihn auszulöschen, ebenso wenig an der sorgfältigen Auslöschung seines Namens in den Anthologien durch wohlmeinende Schreiberlinge. Sie konnten seine Stimme jedoch nicht zum Schweigen bringen. Discépolo entführt sie, mit dieser einzigartigen Schlauheit des Troubadours, zu den Volksfesten, in die Gespräche an der Ecke, in die LKW-Radios im Morgengrauen, in die alten Vorstadtkneipen und unerwartet in irgendein Jugendliteraturmagazin, und sogar zu einem Runden Tisch der ‚Weisen' der Universitäten eingeführt. Der kulturelle Überbau, der zu Serienidioten führt, konnte mit ihm nicht umgehen. Seine Verse sind ein natürlicher Protest gegen die wiederholten berüchtigten Jahrzehnte, mit denen sie konfrontiert werden und der im Mund des Volkes entsteht. Es ist ihnen nicht gelungen, ihn zum Schweigen zu bringen".

bedienen die gleiche „Kontaktmaterie“ (s. Kap, 4.1, 4.3, 6.2.1), sie erfüllen die gleiche Funktion (s. 6.2.3) und verwenden dieselben soziokulturellen Codes (s. 6.2.4).[10] Auf diese Weise nähern sich seine Texte den entlegensten Orten und durchqueren sie („las fiestas populares, la conversación en la esquina, las radios camioneras, las charlas en los bares del suburbio, las lecciones en las universidades […]“). Anders ausgedrückt, seine poetische Stimme hallt auch heute noch in den Straßen und Cafés von Buenos Aires sowie in der Wahrnehmung seiner Bewohner mit einer protestierenden Intensität wider, angesichts – wie Galasso deutet – „[de] las reiteradas Décadas Infames que [ese pueblo] debe afrontar“[11] (ebd.). Dieser letzte Satz verdeutlicht den gesellschaftspolitischen Kontext, der seine Arbeit (Tangos, Theaterstücke, Filme, Radiogespräche, autobiografische Erzählungen sowie Gespräche mit Freunden, Politikern und Institutionen) beeinflusste und sich trotz des neuen Jahrhunderts bis heute kaum verändert hat. Zu diesen Erklärungen kommen die Aussagen seines Biographen Pujol in einem Vortrag mit dem Titel „De la marca autorial a la interpretación. Pasado y presente de Enrique Santos Discépolo“ im Carlos-Gardel-Museum (2018) hinzu, der die Relevanz der Botschaft Discepolíns über Generationen und Genres hinweg bestätigt:

> Empezaré diciendo que muchos han interpretado a Discépolo. Ayer y hoy. Desde el tango, lógicamente, pero también desde otros géneros. Pienso en „Yira … Yira …“ por Los Piojos; en „Cambalache“ por Serrat, Caetano, Luca Prodan o Hermética; en „Cafetín de Buenos Aires“ por Andrés Calamaro, Juan Carlos Baglietto y recientemente Marian Farías Gómez; „Uno“ por Luis Miguel o Julio Iglesias; „Sueño de juventud“ por Litto Nebbia; „Confesión“ por Enrique Bunbury; „Chorra“ por Liliana Felipe, y podría seguir. No hice ningún estudio estadístico, pero sospecho que, salvo quizá Gardel/LePera, la marca autoral de Discépolo es, de las tangueras, la más visitada fuera del género al que ayudó a consolidar. Esta intensa circulación más allá del tango y su época contribuyó, sin duda, a que Discépolo nunca fuera un extraño para las nuevas generaciones; y quizá tampoco un sinónimo de tango, sino más bien otra cosa.[12]
>
> (Pujol 2018: 1)

Aus den oben genannten Argumenten ergeben sich zwei Schlussfolgerungen. Zum einen betreten wir die Arena kultureller Resonanzen und diskursiver Echos des Œuvres Discepolíns, welches sich mit seiner intermedialen Kulturpoetik im Kulturerbe Argentiniens verankert. Zum anderen können wir, wenn wir Discepolín beim Wort nehmen und hören, wie er zu scherzen pflegte (s. Abb. 7.1): „Soy búmeran por temperamento. Como los criminales,

[10] Beide gekennzeichneten Ausdrücke wurden Posner 2003: 43 entliehen.

[11] „der sich wiederholenden berüchtigten Jahrzehnte, denen [dieses Volk] sich stellen muss“.

[12] „Ich möchte zunächst sagen, dass viele Discépolo gespielt haben. Gestern und heute. Logischerweise Interpreten aus dem Tango, aber auch aus anderen Genres. Ich denke an „Yira…Yira…“ von Los Piojos; „Cambalache“ von Serrat, Caetano, Luca Prodan oder Hermética; „Cafetín de Buenos Aires“ von Andrés Calamaro, Juan Carlos Baglietto und kürzlich Marian Farías Gómez; „Uno“ von Luis Miguel oder Julio Iglesias; „Sueño de juventud“ von Litto Nebbia; „Confesión“ von Enrique Bunbury; „Chorra“ von Liliana Felipe, und ich könnte weitermachen. Ich habe keine statistische Untersuchung durchgeführt, aber ich vermute, dass die Autorenmarke Discépolo, vielleicht mit Ausnahme von Gardel/LePera, die meistverbreitete Tangomarke außerhalb des Genres ist, zu dessen Konsolidierung sie beigetragen hat. Diese intensive Verbreitung über den Tango und seine Epoche hinaus hat zweifellos dazu beigetragen, dass Discépolo den neuen Generationen nie fremd und vielleicht auch nicht gleichbedeutend mit dem Tango geworden ist, sondern mit etwas anderem“.

los novios y los cobradores, yo regreso siempre“[13] (Pigna (o. J.): „Enrique S. Discépolo“), diesen Widerhall seiner performativen Energie („regresar siempre“) anhand der heutigen kollektiven Mobilisierung seiner Mitbürger erkennen. Diese Anteilnahme wird durch populäre mediale Debatten, kritische TV-Diskurse und kreative Medieninszenierungen zu gesellschaftlich relevanten Themen vermittelt, die vom Publikum mit großer Aufmerksamkeit verfolgt werden. Im Hinblick auf die aktuellen Bezugnahmen auf Discepolín möchte ich mich im Folgenden auf seinen Tango „Cambalache“ beschränken, da dessen Verse am häufigsten in den Medien zitiert werden.[14]

„La filosofía que campea em mis tangos, la aprendí en la calle, en la vida“[15]

(E.S. Discépolo in Galasso 1986: 15)

In dieser Aussage resümiert der Dichter sein umfassendes Vermächtnis, da das tägliche Gesellschaftsleben eine Inspirationsquelle war, die seine kulturellen Darbietungen formte (s. Kap. 4.2, 6.2). Die heutige Presse bedient sich dieses Informationsweges und beschreibt einige Parallelen zwischen öffentlichen Diskursen von bekannten Persönlichkeiten – beispielsweise in Abb. 7.2: Tato Bores[16], René Favaloro[17] und Discepolín – über die bestehende soziopolitische, moralische und ökonomische Krise des Landes, um das Publikum zu informieren und zum Nachdenken zu motivieren. Alle drei oben genannten Charaktere haben etwas Gemeinsames: Sie zeigen einen scharfen Blick auf die Realität des Landes und den Mut, in den Medien darüber zu berichten. Aus diesen Medien präsentiere ich Diskursausschnitte, um zum einem die Gültigkeit einer transmedialen Logik und den ästhetisch-moralischen Wert des medienübergreifenden Werks Discepolíns zu unterstreichen, den ihm sowohl die Medien als auch die Gesellschaft aktuell in Argentinien zuerkennen. Zum anderen zeige ich auf, wie in Kapitel 6 argumentiert wurde, dass medienunspezifische Phänomene transmediale komparatistische Vergleiche ermöglichen. Einige der herangezogenen Videos haben „Cambalache“ als Bezugspunkt, wie die folgenden Textausschnitte aus konkreten Lebenssituationen in dem „el siglo veinte es un depliege de maldá insolente, ya no hay quien lo niegue“ Vers belegen. Diese Publikationen bestätigen auch Discepolins Absicht, Texte aus greifbaren Situationen als unumstößliches Zeugnis der Wirklichkeit zu erstellen und diese Realität dem Zuhörer/Leser/Zuschauer mithilfe der rhetorischen Wirkungstrias (siehe 6.2.3 *delectare, movere,* und *docere*) zu vermitteln. In öffentlichen Debatten treten Thematiken auf, die Discepolíns Tangos behandeln.

---

[13] „Ich bin von Natur aus ein Bumerang. Wie Kriminelle, Verlobte und Schuldeneintreiber kehre ich immer wieder zurück“.

[14] Empfehlenswert ist die Version dieses Tangos, wie sie im Film *Adiós Buenos Aires* interpretiert wurde, da sie eine einzigartige Verbindung von musikalischer und filmischer Inszenierung bietet. Der Film spielt im Jahr 2001, einer Zeit der schweren Wirtschaftskrise in Argentinien. Die Handlung des Films verbindet Themen wie Heimat, Identität und Veränderung mit der melancholischen Seele des Tangos. Regisseur German Kral, bekannt für seine Tango-Dokumentationen, schafft eine emotionale Liebesgeschichte, die von der Kraft der Musik getragen wird.

[15] „Die Philosophie, die in meinen Tangos vorherrscht, habe ich auf der Straße gelernt, im Leben“.

[16] Künstlername von Mauricio Borensztein (1925-1996), der bis heute als bester politischer TV-Humorist gilt.

[17] Der Arzt René Favaloro (1923-2000) ist international bekannt für seine Erfindung des Bypasses und seine Arbeit in den USA und Europa im Bereich der Herz-Kreislauf-Chirurgie.



Abb. 7.2: Tato Bores, René Favaloro, Enrique Santos Discépolo (Quelle: *Diario Mendoza*, 03.07.2021)

Aus dem Monolog von Tato Bores – *El Frontal* von 2021-01-11, „El mayor legado de Tato Bores está en su vigencia. El máximo exponente de la historia del humor político en la Argentina nos dejó hace 25 años“[18] mit Bezug auf „Cambalache“

> 01:28-01:38: „Los ministros y funcionarios entran y salen, pero la corrupción sigue firme. Podés ir en cana por cualquier motivo, incluso podés ir en cana sin ningún motivo, pero por corrupto jamás“[19].

Aus dem Monolog von Tato Bores – „La Argentina que no cambia“ – *El Frontal*

> 00:01-00:06: „Desgraciada la generación cuyos jueces merecen ser juzgados“[20].
> 01:51-02:13 (Gespräch an einer Tankestelle): „O sea que no importa lo que pase, la nafta sube siempre, pero como sube la nafta, sube el dólar, sube la tasa, sube la yerba […] y es ahí donde sube también la nafta, dijo José Manguera […]. ¿Por qué pasa esto Tato? Pasa… pasa porque, yo inflaciono, tu inflacionas, el inflaciona, pero el estado es el que más inflaciona de todos nosotros“[21].
> 05:16-05:42 („korrupter Beamter“-Sketch): „Aquí CADELCO,[…] Cámara Argentina de la Corrupción. Amigo corrupto, [a] usted, […] que está detrás del televisor y estoy seguro que me está mirando: Usted puede gozar de los beneficios de CADELCO, mandando un chequecito por una suma de $500 a Canal 13, atención señor Carnaghi, o sea, moi… y nosotros le vamos a mandar una carpeta con todas las instrucciones para que usted pueda inscribirse. Pero además un regalo, una llavecita maestra para zafar del cepo“[22].

Dr. René Favaloro – Archivvideo des TV-Programms „Tiempo Nuevo“ (1989) **–** Interviewpartner: Bernardo Neustadt und Mariano Grondona am 09.05.1989. René Favaloro präsentiert und kommentiert einige Beispiele von behördlicher Fahrlässigkeit und Korruption, die seine Institution erlebt hat. Er schließt seine Rede mit folgender Aussage ab:

---

[18] Siehe auch Link unter Borensztein (o. J.) sowie Stiletano 2021.

[19] „Minister und Beamte kommen und gehen, aber die Korruption bleibt stark. Du kannst aus jedem Grund ins Gefängnis gehen, sogar ohne Grund, aber niemals wegen Korruption“. Lunfardo: *encanar* (siehe Conde 2019: 139).

[20] „Bedauerlich für die Generation, deren Richter es verdienen, verurteilt zu werden“.

[21] „Mit anderen Worten: Egal was passiert, der Benzinpreis steigt immer, aber wenn der Benzinpreis steigt, steigt auch der Wert des Dollars, steigt der Kurs, steigt der Preis für Yerba […] und dann steigt auch der Benzinpreis, sagte José Manguera […]. Warum passiert das, Tato? Es passiert … es passiert, weil ich mich aufblase, du dich aufbläst, er sich aufbläst, aber der Staat ist derjenige, der sich von uns allen am meisten aufbläst“.

[22] „Hier CADELCO, […] ist die Argentinische Korruptionskammer. Korrupter Freund, […] der du hinter dem Fernseher sitzt, und ich bin sicher, dass du mich ansiehst: Du kannst die Vorteile von CADELCO genießen, indem du einen kleinen Scheck über 500 $ an Channel 13 sendest, zu Händen von Mr. Carnaghi, das heißt, mich … und wir senden dir eine Mappe mit allen Anweisungen, damit du dich registrieren kannst. Aber auch ein Geschenk, ein kleiner Hauptschlüssel, um aus der Falle zu entkommen“.

> 00:08-10:14: „El diagnóstico final de todo esto, es la tremenda crisis moral. Está todo podrido señores!“[23] (Quelle: *Tiempo Nuevo*, s. Link unter Neustadt/Grondona 1989)

In einem seiner Abschiedsbriefe vor seinem Selbstmord am 29. Juli 2000 schrieb René Favaloro seine Klage über die für ihn unerträgliche und tragische Situation nieder. Folgender Satz betont Favaloros Bitterkeit mit einer Strenge, die an Discepolíns „Qué sapa, senor“ und „Yira… Yira…“ erinnert:

> 02:02-02:29: „Es indudable que ser honesto, en esta sociedad corrupta tiene su precio. A la corta o a la larga te lo hacen pagar. La mayoría del tiempo me siento solo. […] En este momento y a esta edad terminar con los principios éticos que recibí de mis padres, mis maestros y profesores me resulta extremadamente difícil. No puedo cambiar, prefiero desaparecer!“[24] (s. Link unter Favaloro 2000)

Solche von Wut und Schmerz getriebenen Diskurse initiieren öffentliche Debatten und greifen die Diskursfäden der Vergangenheit wieder auf, so wie einst Discepolín durch den Tango Situationen von Korruption, Ungerechtigkeit und Zensur anprangerte. Diese drei Exempel verdeutlichen, dass Korruption sowohl die Kaufkraft der Bürger als auch die intellektuellen Fähigkeiten beeinträchtigt. Diesbezüglich ist festzuhalten: Tato Bores thematisiert die andauernde Inflation im Land, während Favaloro auf wissenschaftliche Forschungsarbeiten an seinem Institut Bezug nimmt, als handele es sich um einen der tragikomischen Monologe von Discepolín oder Tato Bores, jedoch mit einer deutlich höheren Tragik und ohne einen einzigen Anflug von Humor. Sie werden wie die zornerfüllten eindeutigen Verse von „Cambalache“ (teilweise) inszeniert und folglich mit diesen verglichen: „Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé…/ […] ¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor!... / ¡Ignorante, sabio o chorro, / generoso o estafador! / […] Qué falta de respeto, que atropello a la razón… / ¡Cualquiera es un señor! / ¡Cualquiera es un ladrón! / […]“. Im Allgemeinen wird das gesellschaftliche Verständnis gegenüber der analogen sozialen Sachlage durch Kischners Wortlaut deutlich: „La enunciación de la rabia discepoliana, atravesada por el tamiz del grotesco, parece oscilar entre la ironía, la mordacidad, el fatalismo y la derrota“[25] (Kischner 2018: 32). Auch die Tango-Versanalyse im Fernsehunterrichtszyklus „Cómo hice“ des TV-Senders *Encuentro* (2013), „Cambalache de Enrique Santos Discépolo – Profesía en Tango“ (s. s. Link Del Guercio 2013a) sowie 4.4.2 bekräftigen Kischners Auffassung. In Anbetracht der beschriebenen dramatischen sozialen Lage und Discepolíns theatralischer Ausdrucksweise als musikalische Untermalung fällt die lebhafte soziale Dynamik in diesen veröffentlichten Video-Texten besonders ins Auge. Denn anhand solcher (inter)medialer Beispiele wird evident, wie „kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken […] sich ihre eigentümliche, bezwingende Kraft aneignen“ (Greenblatt 1990: 11) – wie in Kapitel

[23] „Die endgültige Diagnose all dessen ist die enorme moralische Krise. Es ist alles faul, Gentlemen!“.
[24] „Es besteht kein Zweifel, dass Ehrlichkeit in dieser korrupten Gesellschaft ihren Preis hat. Kurz- oder langfristig lassen sie es dich bezahlen. Meistens fühle ich mich allein. […] In dieser Zeit und in diesem Alter fällt es mir extrem schwer, mit den ethischen Grundsätzen fertig zu werden, die ich von meinen Eltern, meinen Lehrern und Professoren erhalten habe. Ich kann mich nicht ändern, ich verschwinde lieber!“.
[25] „Die Äußerung der discepolianischen Wut, die vom Filter des Grotesken durchzogen wird, [scheint] zwischen Ironie, Moral, Fatalismus und Niederlage zu schwanken“.

4 und 6 argumentiert wurde – und wie dieser Impuls mittels medienunspezifischer Phänomene zum Rezipienten transportiert wird (vgl. Rajewsky 2012: 206, Rippl 2015: 11-12, Wolf 2005: 253-255). Discepolín beschreibt die Interaktionen zwischen Produktion und Rezeption in Bezug auf seine musikalische Interpretation. Er hebt durch den Einsatz von aktiven Verben hervor, auf welche Weise diese Kraft das Publikum erreicht.

> Quiero que la música diga lo que luego aclararán aún más las palabras. En el reducidísimo espacio de una letra de tango vive toda una historia que salta, se aquieta, llora, ríe, comenta, maldice o se angustia. ¿Cómo sería posible que la música se independice de ello? (E.S. Discépolo in Galasso 1986: 24)[26]

In einigen Presseberichten zur gegenwärtigen soziopolitischen Lage des Landes wird bestätigt, dass „Cambalache" öfter solche Sinnesreize (*saltar*, *aquietarse*, *llorar*, *reír*, *comentar*, *maldicir* o *angustiar*) stimuliert, wie Discepolín es beabsichtigt. Es ist bemerkenswert, dass der von Discepolín kodierte Impuls, der seine Werke ‚Leben verleihen' lässt, innerhalb der gesellschaftlichen Diskurse aus vielfältigen Perspektiven heraus bis heute eine fesselnde Wirkung entfaltet. Diese Aspekte offenbaren eine beständige soziale Unzufriedenheit, die den Dichter kontinuierlich beunruhigte und die er mit Nachdruck anprangerte. Die nachfolgenden Stellungnahmen wurden in Zeitungsinterviews oder Fernsehsendungen mit namhaften Schriftstellern, Politikern und Journalisten im Zeitraum von 2018 bis 2022 geführt und veranschaulichen die Verwendung von „Cambalache" als Bezugspunkt. Sie untermauern die Bedeutung von Discepolins Text in der Erinnerungskultur, die als ein Ansatz zum Umgang mit Geschichte und der Erinnerung an Vergangenes verstanden werden kann. Die Aussagen verdeutlichen die zeitlose Relevanz und den tiefen kulturellen Einfluss, den Discepolins Werke auf die gesellschaftlichen Diskurse und das kollektive Gedächtnis ausüben. In diesem Abschnitt wird argumentiert, dass sich diese Rezeption in einem Prozess entfaltet, in dem verschiedene kulturelle Resonanzen mit der öffentlichen Person des Dichters in Verbindung gebracht werden.

Alicia Caballero – Dekanin der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Universidad Católica Argentina – bestätigt mit ihrer Aussage in der Zeitung *La Nación* vom 9. September 2018 in „El tango Cambalache y los males de la economía argentina"[27], dass Korruption durch einen Mangel an Ethik in Institutionen begünstigt wird:

> Con la sensibilidad de los artistas, puso el foco en un rasgo que, con matices, caracterizó a la sociedad argentina en las décadas que siguieron. ¿Qué tiene que ver esto con la economía? Mucho […] La riqueza de un país ya no está definida por sus tierras, sus minerales o su diversidad climática. La prosperidad tiene más que ver con la población, su nivel de salud y educación, la cultura del trabajo y el esfuerzo, la organización social y el respeto por la ley. La clave está en las instituciones, porque sin ellas la sociedad se desenvuelve en un entorno carente de límites, de normas y de orden. Sin ellas, el capitalismo se convierte en despiadado, ya que nada, excepto la ética individual, contiene el instintivo apetito por apropiarse de las riquezas ajenas. […] Nunca hay que olvidar que

[26] „Ich möchte, dass die Musik sagt, was die Worte später noch mehr verdeutlichen werden. Im sehr kleinen Raum eines Tangotextes lebt eine ganze Geschichte, die springt, sich beruhigt, weint, lacht, kommentiert, flucht oder quält. Wie sollte es möglich sein, dass Musik davon unabhängig wäre?".
[27] Siehe Link unter Caballero 2018.

> la corrupción perpetúa la pobreza y que la inexistencia de sanciones confirma las estrofas del tango: „el que no afana es un gil" o „todo es igual, nada es mejor".[28]

Caballero weist darauf hin, dass eine komplexe Situation „carente de límites" entsteht, wenn Institutionen einer Gesellschaft nicht zur Förderung von Ordnung, Bildung und Respekt für das Recht beitragen. Dies beraubt die Bürger der Freiheit, ein würdevolles soziales Leben zu führen. Korrupte Regierungen verwenden den Reichtum des Landes für Luxusgüter, die für die breite Bevölkerung unerschwinglich sind. Mit der Idee der Stigmatisierung bekämpfen sie die Meritokratie und stellen durch Korruption den individuellen Nutzen der Partei über den der Gemeinschaft. Discepolíns Worte ¡Qué falta de respeto, qué atropello a la razón!"[29] sind daher treffend. Die Intention des Dichters, den Leser zur Reflexion anzuregen, wird durch Caballeros Bemühungen, das Bewusstsein des Lesers durch das *docere* zu aktivieren, unterstützt.

Der Anwalt und Politiker der *Unión Cívica Radical* Julio Ginzo erläutert in einem Artikel für die Zeitung *Democracia* vom 29. Juni 2019 mit dem Titel „La política cambalache", dass Situationen des Verdachts, der Täuschung oder der Gier, die sich aus dem Verhalten von Politikern ergeben, bei den Bürgern Erstaunen und Ablehnung auslösen:

> Hubo un tiempo en el que la coherencia entre el pensamiento y la conducta del dirigente era un valor apreciado en la sociedad. Era un tiempo en el que la identidad de la persona era como una cédula que no tenía fecha de vencimiento. Los comportamientos eran fácilmente reconocibles y si ellos se modificaban era porque se habían modificado las condiciones dadas y, por lo tanto, era entendible. Pero cuando esto no ocurre, cuando el cambio obedece a una búsqueda descarnada por alcanzar lugares para el beneficio personal, esta conducta, o inconducta, actúan como un revulsivo que despierta, en quienes miran desde abajo, primero asombro y luego rechazo.[30]

Ginzos Wertschätzung der „Kohärenz von Denken und Handeln" ist eine moralische Verpflichtung jedes Politikers gegenüber der Gesellschaft, die ihm durch Wahlen ein zeitlich begrenztes Mandat übertragen hat: „Sí, juro. Si así no lo hiciera, que Dios y la Patria me lo demanden"[31]. Die Nichteinhaltung dieser Regel führt zu einer Ablehnung, die den Zorn der

---

[28] „Mit der Sensibilität von Künstlern konzentrierte sich [Discepolín] auf ein Merkmal, das die argentinische Gesellschaft in den folgenden Jahrzehnten mit Nuancen prägte. Was hat das mit der Wirtschaft zu tun? Vieles. […] Der Reichtum eines Landes wird nicht mehr durch seine Ländereien, seine Mineralien oder seine klimatische Vielfalt definiert. Wohlstand hat mehr mit der Bevölkerung, ihrem Gesundheits- und Bildungsniveau, der Arbeits- und Leistungskultur, der sozialen Organisation und der Achtung des Rechts zu tun. Der Schlüssel liegt in den Institutionen, denn ohne sie entwickelt sich die Gesellschaft in einem Umfeld, in dem es keine Grenzen, Normen und keine Ordnung gibt. Ohne sie wird der Kapitalismus rücksichtslos, da nichts außer der individuellen Ethik den instinktiven Appetit aufhält, sich den Reichtum anderer anzueignen. Es soll nie vergessen werden, dass Korruption Armut perpetuiert, und dass das Fehlen von Sanktionen die Strophen des Tangos bestätigt: ‚Wer nicht stiehlt, ist ein Dummkopf!' oder ‚Alles ist gleich! / Nichts ist besser!'".

[29] „Welche Respektlosigkeit, was für ein Angriff auf die Vernunft!".

[30] „Es gab eine Zeit, in der die Kohärenz zwischen den Gedanken und dem Verhalten einer Führungspersönlichkeit ein geschätzter Wert in der Gesellschaft war. Es war eine Zeit, in der die Identität der Person wie ein Ausweis war, der kein Ablaufdatum hatte. Die Verhaltensweisen waren leicht erkennbar und wenn sie modifiziert wurden, dann weil die gegebenen Bedingungen modifiziert worden waren und es daher verständlich war. Aber wenn dies nicht geschieht, wenn die Veränderung auf einer dreisten Suche nach Orten des persönlichen Vorteils beruht, wirkt dieses Verhalten oder Fehlverhalten wie ein Schock, der bei denen, die von unten schauen, zuerst Erstaunen und dann Ablehnung erweckt". Siehe Ginzo 2019.

[31] „Ja, ich schwöre. Wenn ich es nicht getan habe, mögen Gott und das Land es von mir verlangen".

Gesellschaft auf sich zieht, und fadenscheinige Ausreden werden nicht geduldet. Hier geht es um die Achtung der institutionellen Stellung und der übernommenen sozialen Verantwortung. Es handelt sich um unantastbare Ansprüche, die die Staatsbürgerschaft einfordert. Ginzos Erklärung des ethischen Chaos und dessen Folgen bezieht sich auf politische und soziale Missstände, wie sie in der *década infame* vorzufinden waren. Das Werk „Cambalache" aus dieser Zeit thematisiert eine Welt, in der keine eindeutigen ethischen Normen gelten, sondern Betrug und Vorteilsnahme an der Tagesordnung sind. Es veranschaulicht die These, dass in einer von Korruption geprägten Gesellschaft chaotische Zustände entstehen, wie im Zitat „Vivimos revolcaos en un merengue, y en el mismo lodo todos manoseaos" zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Bild vermittelt das Gefühl, dass alle in einem Morast aus Korruption und Unmoral gefangen sind, ohne Aussicht auf Verbesserung.

In seinem Artikel „De la cultura del cambalache a la ineptocracia política" in der Zeitung *La Nación* vom 2. Februar 2022 verweist Daniel G. Montamat, Doktor der Wirtschafts- und Rechtswissenschaften, auf die vorherrschende „cultura cambalache" in der aktuellen argentinischen Politik und bringt den Niedergang der öffentlichen Verwaltung auf den Punkt:

> Los cortes de luz en el verano caliente volvieron a recordarnos que la electricidad más cara es aquella de la que no se dispone. Los inconvenientes causados obligaron a hablar de la calidad del servicio, de la relación con las inversiones que el sistema requiere, del nivel de subsidios y de la necesidad de que las tarifas reflejen costos económicos. Pero no hubo demasiadas reflexiones sobre la pérdida de institucionalidad que tuvo el sector. […] **[E]n la cultura del cambalache nadie se rasga las vestiduras cuando la selección** [de candidatos] **por antecedentes y mérito es reemplazada por el dedo de una intervención** [… y] **las ideas no se confrontan, se imponen. La consigna „no debatir ideas" y posponer definiciones también forma parte de la saga antimeritocrática. […] En síntesis, se iguala para abajo y gobiernan los mediocres. […] Varados en el presente, no hay debate sobre el futuro.** El francés Jean d'Ormesson vislumbró las posibles consecuencias políticas de reemplazar el mérito por el parentesco, la prebenda y el clientelismo en la democracia, y caracterizó la **„Ineptocracia"** como "el sistema de gobierno en el que los menos capaces de gobernar son elegidos por los menos capaces de producir, y en el que los otros miembros de la sociedad menos aptos para procurarse su sustento son obsequiados con bienes y servicios pagados con los impuestos confiscatorios sobre el trabajo y la riqueza de unos productores en número descendente".[32] (s. Link u. Montamat 2022, Hervorhebungen im Original)

[32] „Die Stromausfälle in diesem heißen Sommer haben uns daran erinnert, dass der teuerste Strom derjenige ist, der nicht verfügbar ist. Die entstandenen Unannehmlichkeiten zwangen uns, über die Qualität der Dienstleistung, das Verhältnis zu den für das System erforderlichen Investitionen, die Höhe der Subventionen und die Notwendigkeit, dass die Tarife die wirtschaftlichen Kosten widerspiegeln, zu sprechen. Es wurde jedoch kaum über den Verlust an Institutionalität nachgedacht, den der Sektor erlitten hatte. […] [I]n der Kultur des Austauschs reißt sich niemand die Kleider vom Leib, wenn die Auswahl [der Kandidaten] nach Herkunft und Verdienst durch den Fingerzeig einer Intervention ersetzt wird […] [und] Ideen werden nicht diskutiert, sie werden aufgezwungen. Auch die Parole ‚Ideen nicht zu debattieren' und Definitionen aufzuschieben ist Teil der anti-meritokratischen Saga. […] Kurzum: Es ist eine Gleichmacherei nach unten und das Mittelmaß regiert. [...] In der Gegenwart gefangen gibt es keine Debatte über die Zukunft. Der Franzose Jean d'Ormesson erahnte die möglichen politischen Folgen der Ersetzung von Verdiensten durch Verwandtschaft, Begünstigung und Patronage in der Demokratie und charakterisierte die ‚Ineptokratie' als ‚ein Regierungssystem, in dem die am wenigsten Regierungsfähigen von den am wenigsten Produktiven gewählt werden und in dem die übrigen Mitglieder der Gesellschaft, die am wenigsten in der Lage sind, sich selbst zu ernähren, mit Gütern und Dienstleistungen versorgt werden, die durch konfiskatorische Steuern auf die Arbeit und das Vermögen einer abnehmenden Zahl von Produzenten bezahlt werden"'.

Montamat zeigt den Lesern, dass sich die Regierung nicht um die drängenden Probleme der Gesellschaft kümmert (Stromausfälle, Tariferhöhungen, Preissteigerungen usw.). Denn ihre Hauptbeschäftigung scheint eine andere zu sein. Montamat bezieht sich in erster Linie auf die Manipulation bei der Besetzung öffentlicher Ämter durch häufigen Wechsel der Kandidaten ohne Rücksicht auf das erforderliche Fachwissen. Hier spricht er von der „saga antimerocrática" und zitiert den Franzosen Jean d'Ormesson, der diese Haltung als „Ineptocratie" – „Herrschaft der Unfähigen" – bezeichnete. Dabei sind Discepolíns Verse deutlich zu hören: „¡Qué falta de respeto, que atropello a la razón!/ ¡Cualquiera es un señor! […] Igual que en la vidriera irrespetuosa /de los cambalaches /se ha mezclao la vida". Analog zu Discepolín, der 1935 mit diesen Versen das 20. Jahrhundert anprangerte, lässt sich Montamats Aussage über die aktuelle Situation Argentiniens lesen, die durchaus als Discepolín-Tangotext gelten könnte: „las ideas no se confrontan, se imponen. […] En síntesis, se iguala para abajo y gobiernan los mediocres. […] Varados en el presente, no hay debate sobre el futuro". Das Hauptanliegen, das Discepolín mit diesem Tango verfolgte, war vermutlich die Prognose, dass die Welt nicht aufhören wird, ein ewiger „Cambalache" zu sein, solange die „Ineptocracia" regiert. Die aktuelle Zeit sowie lokale und globale Gegebenheiten stützen diese Hypothese.

In seiner Sendung „Actualidad en Foco" auf dem Nachrichtensender *La Nacion+* betont der bekannte Journalist Pablo Rossi im Februar 2022 das Thema „Un presidente cambalache"[33] in seinem Dossier und kritisiert die mangelnde Kommunikation und Kohärenz in der Regierung während der Amtszeit (2019-2023). Dabei hebt er hervor, dass die kritischen Impulse, die aus Discepolíns Werken stammen, in den heutigen Diskursen nicht verschwunden sind:

> 00:31-00:55 „Cuando perdiste el eje de las convicciones, cuando no podés pararte sobre la coherencia ‚da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de basto, caradura o polizón', […] decía el tango ‚cambalache'. Tenemos un presidente que se parece un poco. Es como, una representación *cambalachesca* de la falta de palabra"[34].

Rossi führt drei Beispiele an, die im Folgenden dargestellt werden. Erstens thematisiert er die Doppelmoral und Heuchelei der Regierung während der Pandemie. Zu den Gründen zählen die skandalösen Partys in der Präsidentenvilla in Olivos, während die strengen Pandemiemaßnahmen die Bürger dazu zwangen, zu Hause zu bleiben und so ihre kranken oder sterbenden Angehörigen nicht begleiten oder verabschieden konnten. An diesen illegalen Partys waren nicht nur die Familie des Präsidenten, sondern auch Freunde und Bekannte beteiligt. Sie wurden durch Recherchen eines Journalisten des Nachrichtensenders *La Nación+* aufgedeckt und veröffentlicht. In diesem Zusammenhang sind auch zwei weitere Skandale zu nennen, nämlich der sogenannte „vacunatorio VIP"[35] und die Unregelmäßigkeiten

[33] Siehe Link unter Rossi 2022a.

[34] „Wenn man seine Überzeugungen verloren hat, wenn man nicht mehr Kohärenz ist, ‚ist es gleich, ob er Priester ist, ein Polsterer, ein Kreuzkönig, ein unverschämter Kerl oder ein Polizist!', […] sagte der Tango ‚Cambalache'. Wir haben einen Präsidenten, der ein bisschen so aussieht. Es ist wie eine *cambalachesco*-Darstellung des Nichteinhaltens von Versprechen".

[35] Siehe dazu: Mitra Taj [u.a.] 2021 sowie „El escándalo de las vacunas VIP en Argentina llegó a The New York Times" in *Infobae* 2021-01-26 (siehe Link unter O.V. 2021).

beim Kauf von Impfstoffen für argentinische Staatsbürger. Zweitens verweist Rossi auf die ständigen Versuche, die Justiz des Landes zu diskreditieren, um Mitglieder der Regierungspartei vor (im Dezember 2022 angekündigten) Verurteilungen wegen Korruption zu schützen, die die Kirchner-Regierung (2003-2015) betreffen. Als drittes Beispiel nennt Rossi die Vereinnahmungs- und Politisierungsversuche in verschiedenen Talkshows, Nachrichtensendern und Zeitungsartikeln zum Sieg der Fußballnationalmannschaft (siehe unten „Hora 21"). All diese unmoralischen Haltungen werden als eine zweideutige, korrupte und widersprüchliche Politik verstanden, die Rossi mit den Versen von „Cambalache" vergleicht, indem er sich auf moralische Normen beruft. Auch der Bezug zu einigen Versen von „Qué sapa, señor" (s. 4.4.1), in denen der Autor Gott über die herrschende chaotische soziopolitische Situation befragt, ist erkennbar. Denn heute wie damals sehnt sich die Bevölkerung nach einer aufklärenden Antwort angesichts einer undurchsichtigen politischen Situation und würde gerne wie Mafalda mit dem Staubwedel handeln (s. 6.2.1 Abb. 6.10b).

In seiner Sendung „Hora 21" vom 30. Dezember 2022 auf dem Nachrichtensender *La Nacion+* präsentiert Pablo Rossi in seinem Dossier „Ilusiones 2023"[36] eine bemerkenswerte Analyse der argentinischen Gesellschaft, die einige Werke Discepolíns aufgreift. Der Journalist hebt die Teamarbeit und das Durchhaltevermögen der Fußballnationalmannschaft hervor, um das zu erreichen, was er „kollektive Freude" nennt. Nachbarn sämtlicher Altersgruppen und sozialer Schichten, ungeachtet politischer Meinungsverschiedenheiten, versammelten sich, um gemeinsam zu feiern. Die Bilder der Avenida 9 de Julio voller feiernder Menschen wurden international verbreitet. Die Regierung versuchte, die Fußballnationalmannschaft für politische Zwecke zu instrumentalisieren, was sowohl von den Spielern als auch von der Gesellschaft selbst ohne parteipolitische Differenzen unterbunden wurde, wie Rossi berichtet. In Anbetracht des aktuellen Kontexts und für diesen besonderen Moment lassen sich die treffenden Worte des Journalisten als ein möglicher Anstoß betrachten, die Verse des „Cambalache" immer wieder an die Regierungen zu richten, um das Bewusstsein für die Forderungen der Bevölkerung zu schärfen (*docere*).

> 06:01-06:05: „Las personas sentían ser parte de algo maravilloso."
>
> 08:10-08:23: „La política hace rato que no le devuelve al país una alegría; los políticos hace rato que no sintonizan el canal de la satisfacción para la sociedad que los elije. Todo lo contrario."
>
> 09:32-09:45: „La selección demostró que con la simpleza de un juego se da una alegría fenomenal. Se logró con sacrificio, esfuerzo, prestancia, perseverancia, competencia y mérito."[37]

Die von Rossi präsentierte Reportage veranschaulicht eine Gesellschaft, die trotz widriger Lebensbedingungen eine kollektive Feierkultur praktiziert. Diese manifestierte sich in der

[36] Siehe Link unter Rossi 2022b.

[37] „06:01-06:05: ‚Die Menschen fühlten sich als Teil von etwas Wunderbarem.' 08:10-08:23: ‚Die Politik hat dem Land bereits seit geraumer Zeit keinen Anlass mehr zu Zufriedenheit gegeben; Politiker haben den Kontakt zur Gesellschaft, die sie gewählt hat, verloren. Ganz im Gegenteil.' 09:32-09:45: ‚Das Team hat gezeigt, dass in der Einfachheit eines Spiels phänomenale Freude steckt. Es wurde mit Opferbereitschaft, Anstrengung, Exzellenz, Ausdauer, Kompetenz und Verdienst erreicht'".

von einer Fußballmannschaft vorgegebenen, enthusiastischen Feierlaune, welche die gesamte argentinische Gesellschaft in ihren Bann zog. Diese Beobachtung kann als eine Art positive Antwort auf Discepolíns Skepsis in „Yira …Yira ...“ interpretiert werden, wo der Gesellschaft gleichgültig ist, was um sie herum passiert (s. 4.4.1). In diesem Kontext manifestiert sich die Figur des Dichters in der Funktion des *movere*. In den journalistischen Kommentaren zu diesem gesellschaftlichen Ereignis wurde hervorgehoben, dass die Leistung dieses Teams lehrt, wie ein kollektiver Nutzen für die Gesellschaft erzielt werden kann.[38] Auch „Mordisquito“ (s. 4.4.4) würde dies erkennen und sich, „sin morder“ (ohne zu beißen), darüber freuen, allerdings ohne die politischen Differenzen, die diese Figur prägen. Diese Bezüge sind mehr als Parallelen, denn die kurz analysierten Pressemitteilungen sind Paradigmen von Ideen, Werten und Konventionen, die – Posner folgend – die argentinische Gesellschaft charakterisieren.

In der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires zeugen einige Denkmäler am Ende der nach ihm benannten Straße (Abb. 7.3a) von der Bedeutung Discepolíns als „insigne poeta del tango“ (Abb. 7.3b) (bedeutender Dichter des Tangos) und „eternamente vigente“ (Abb. 7.3c) (ewig Gültiger) sowie von der ihm zugeschriebenen Beständigkeit und Relevanz. Die vorliegenden Symbole stehen sinnbildlich für die Erinnerung an den Dichter, der in seinem literarischen Œuvre – darunter auch autobiographische Erzählungen – die Stadt und das Leben ihrer Bewohner in ihrer volkstümlichen Sprache poetisch beschrieben hat (s. 4.1).



Abb. 7.3: Denkmäler auf der Strasse Enrique S. Discépolo (Quelle: Eigene Fotos)

Für die Mitbürger sichtbar sind zudem Briefmarken aus dem Jahr 2001 (Abb. 7.4a), die anlässlich des hundertjährigen Geburtstags Discepolíns angefertigt wurden, sowie ein Mosaik (Abb. 7.4b) mit den ersten Versen aus dem Refrain des Tangos „Cambalache“. Letzteres befindet sich an der Haltestelle „Corrientes“ der U-Bahnlinie H an der Kreuzung der Straßen Callao und Corrientes, nur wenige Schritte von seinem letzten Wohnort (Callao 755) entfernt. Das Denkmal ehrt nicht nur den Dichter, sondern auch einen seiner signifikantesten Tangos. Zudem fungiert es als Mahnmal für alle Fahrgäste, da in dem Vers die Worte „siglo veinte cambalache, problemático y febril“ („Zwanzigstes Jahrhundert, problematischer und fiebriger Trödelladen!“) enthalten sind. Das vorliegende Abbild des Dichters fungiert als ein Medium, das seine Zuhörer bzw. Leser mittels seiner poetischen Sprache dazu auffordert, nachzudenken.

[38] Für mehr Information aus der Presse vom 2022-12-18 siehe Link u. Greco 2022 sowie Redacción EG 2022.



Abb. 7.4: Briefmarke und Mosaik Subte H
(Quelle: a) Correo postal argentino; b) Fileteado mit Discepolín-Bild[39])

Die umfassende Historie des integralen Erbes des Dichters ist jedoch sein lebenslanger Kampf gegen Ungerechtigkeit und Korruption, wie in Kapitel 4 und 6 dargelegt wurde. Galasso erkannte die Relevanz des kodifizierten Widerstandes, welcher das Motto seines Lebens prägte. In dem bereits angeführten Prolog erläutert er, wie der Dichter auf den heutigen Ruhm reagieren würde, was Discepolíns *Bumerang*-Zitat bekräftigt:

> Quizás él, a quién jamás le preocuparon los desaires del mundo oficial y que nunca pretendió colgarse premio alguno en la solapa, ni ingresar a una Academia, al ver ahora las palabras suyas […] en un libro [o en los monumentos], levantaría los hombros inquisitivamente y remarcando gestos lanzaría con agudo énfasis un „¿Y para qué? […] ¡A quién se la van a contar!“. Y en estas palabras viviría plenamente la certeza de Discépolo de que por sobre todas las mezquindades […] está su triunfo indiscutible, demoledor, tremendo, cuando […] en la esquina de la madrugada, se levanta todavía un silbido en el cual late la vieja acusación: „vivimos revolcaos en un merengue / y en un mismo lodo todos manoseos; … ¡qué falta de respeto! / ¡qué atropello a la razón!; Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches / se ha mezclao la vida“.
>
> (Galasso 1986: 10f.)[40]

In den besagten Versen artikuliert Discepolín mit Nachdruck seine Forderung nach sozialer Gerechtigkeit. Seine Texte werden in den sozialen Medien geteilt. Dies führt dazu, dass Discepolín mittels „Cambalache“ mitschwingt und der Dichter aufgrund seiner Präsenz im

[39] Buenos Aires – Blick auf die Station Corrientes der U-Bahnlinie H, die vom Bürgermeister der Stadt Buenos Aires, Mauricio Macri, eingeweiht wurde. Foto: Silvina Arrastia/GCBA. Quelle: https://www.flickr.com/photos/buenosairesprensa/5241589978/ (02.07.2024).

[40] „Würde er, der nie von Brüskierungen aus der offiziellen Welt belästigt wurde und der nie vorhatte, sich eine Auszeichnung ans Revers zu heften oder in eine Akademie einzutreten, jetzt seine Worte […] in einem Buch [oder an Denkmälern] sehen, vielleicht die Schultern neugierig heben und mit hervorhebenden Gesten und scharfem Nachdruck ein ‚Und wofür? […] Wem werden sie es erzählen?‘ ausführen. Und in diesen Worten würde Discépolos Gewissheit voll leben, dass über aller Kleinlichkeit […] sein unbestreitbarer, vernichtender, ungeheurer Triumph ist, wenn […] an der Ecke am Morgen noch ein Pfiff ertönt, in dem die alte Anklage schlägt: ‚Wir stecken / im Wirrwarr / und im selben Morast, / alle abgenutzt …‘; ‚Welche Respektlosigkeit, was für ein Angriff / auf die Vernunft!‘; ‚So wie sich in der schamlosen Auslage / des Trödelladens das Leben vermischt‘“.

kollektiven Gedächtnis durch materielle, soziale und mentale Aspekte der argentinischen Kultur wie ein „*Bumerang*“ immer wieder zurückkehrt.[41]

7.2 Vom grafischen Zeichner zum *Maestro*-Quino

Die Konzentration auf das Medienecho in diesem Abschnitt gründet auf folgenden Überlegungen: Einerseits ist es die Bedeutung der Zeichnungen Quinos als zeithistorische Fundgrube und zugleich seine Antwort auf die großen gesellschaftlichen Fragen durch sein medienübergreifendes Werk – dargestellt in den Kapiteln 5 und 6 –, die bis heute als Gesprächsthema in den (sozialen) Medien fungieren. Andererseits ermutigen mich sowohl sein sozialkommunikativer Impuls, den der Künstler bis zu seinem Tod am 30. September 2020 pflegte, als auch die Reihe starker kultureller Resonanzen seiner Figuren in der Gesellschaft, sie als Argumente für eine abschließende Betrachtung heranzuziehen. Die unzähligen internationalen Ausstellungen und Auszeichnungen,[42] die die Erinnerung an Quino in der Gesellschaft wachhalten und sein Ansehen stärken, stützen zudem meine Argumentation.

„*Hay que meter más el dedo en la llaga*“[43] (Quino)

Mit dieser hyperbolischen Metapher charakterisiert Quino die intellektuelle Denkarbeit eines Zeichners und bekennt sich gleichzeitig zu seiner eigenen Neugier. Diese Äußerung tätigte er, als der junge Zeichner Matías Loiseau (Künstlername Tute, Sohn des Zeichners Carlos Loiseau, alias Caloi) ihm seine ersten Arbeiten präsentierte. Mit der folgenden Anekdote aus dem Artikel „De Quino a Tute. Por qué es tan difícil hacer humor“ in *La Nación* - Revista *Brando*, am 14. August 2021, erinnert F. Nicolinis an die erste Begegnung mit dem „Maestro“-Quino als einen zentralen Moment in Tutes beruflichem Werdegang:

> Fue después de una comida: Tute se acercó al gran maestro con temor reverencial y le mostró su carpeta. En silencio, sin un solo gesto („yo lo miraba de costado, a ver si al menos levantaba una comisura en señal de sonrisa“, dirá Tute décadas después), Quino pasaba las páginas. Con la última, levantó la vista, miró a ese joven expectante al que conocía casi desde la cuna, y le dijo: „Hay que meter más el dedo en la llaga“. […] ¿Qué significaba meter más el dedo en la llaga? Es la pregunta que lo acompaña a Tute desde ese momento. Cuál es la llaga propia, la llaga de cada época. Cuál es el dolor que se rasca en cada chiste.[44] (*La Nación*, s. Link unter Nicolini 2021)

[41] Weitere Beispiele des „vibrar“ von „Cambalache“, die hier aus Platzgründen nicht analysiert werden können, sind online wie folgt zu finden: *La Opinión,* Columna Jorge Dimuro von 2021-12-05 (siehe Link unter Dimuro 2021); Julio Ginzo 2019 in *Democracia*; *Radio Mitre* Feinmann 2023 03:20-03:47, 08:57-09:11 (siehe Link unter E. Feinmann 2023).

[42] Auch nach seinem Tod (2020) reißen solche Widmungen nicht ab. Für ausführliche Information dazu siehe die offizielle Seite von Quino: www.quino.com.ar.

[43] „Du musst den Finger noch stärker in die Wunde legen“.

[44] „Es war nach dem Essen: Tute näherte sich dem großen Meister voller Ehrfurcht und zeigte ihm seine Mappe. Schweigend, ohne eine einzige Geste (‚Ich sah ihn von der Seite an, um zu sehen, ob er zumindest einen Mundwinkel zu einem Lächeln heben würde‘, würde Tute Jahrzehnte später sagen), blätterte Quino die Seiten um. Bei der letzten blickte er auf, sah den erwartungsvollen jungen Mann an, den er fast seit der Wiege kannte, und sagte zu ihm: ‚Du musst deinen Finger mehr auf die Wunde legen‘. Was bedeutete es, den Finger mehr in die Wunde zu legen? Es ist die Frage, die Tute von diesem Moment an begleitet. Was ist die eigene Wunde, die Wunde der jeweiligen Epoche? Was ist der Schmerz, der in jedem Witz aufgekratzt wird?“.

Diese strategische Haltung („meter el dedo en la llaga"), die Quino empfiehlt und praktiziert, prägt auch einige aktuelle Einträge in den sozialen Medien. Diese fungieren als Resonanzen der Unterweisungen des als „Maestro" bezeichneten Individuums und dessen *docere*.

Abbildungen 7.5a zeigt eine nachdenkliche Mafalda, die der scharfen Botschaft möglicherweise zustimmt, die am 25. Dezember 2022 auf Facebook in der Gruppe „Eternamente Mafalda" gepostet wurde: „Tal vez si le decimos a la gente que el cerebro es una aplicación… empiecen a usarlo". Hier werden die Nutzer von Apps, die auf den Einsatz ihrer kognitiven Intelligenz verzichten, verspottet. Vielleicht ist es „una llaga de la época", die Quinos Humor auf den Punkt bringt. Denn es ist eine Tatsache, dass Apps alle logischen Schritte eines Denkprozesses übernehmen und damit die Erreichbarkeit von Informationen oder die Kommunikation erleichtern. Allerdings besteht die Möglichkeit, dass sie das Denkvermögen dezimieren. Die Pointe: Bei einem solchen Ausmaß an Automatisierung hilft lediglich eine ironisch formulierte Strategie zur Anregung der Gehirnnutzung.

In Abb. 7.5b wird die Situation eines Facebook-Nutzers Mafalda illustriert, der aufgrund einer fehlenden Internetverbindung den Tag mit seiner Familie verbringen musste und zu dem Schluss gelangt, dass diese „nett" ist. Hier ist eine ironische Karikatur dessen montiert, was Tute den „Schmerz, der in jedem Witz aufgekratzt wird", nennt. Die weit verbreitete Nutzung des Internets korreliert mit einem Mangel an Kommunikation innerhalb der Familie, was als ein Defizit in der zwischenmenschlichen Interaktion innerhalb der Gesellschaft interpretiert werden kann. Die These, die sich aus dieser Beobachtung ableiten lässt, besagt, dass die permanente Vernetzung mit der Welt, die durch das Internet ermöglicht wird, zu einer gewissen Form der sozialen Isolation führen kann. Aus gesellschaftlicher Perspektive manifestiert sich in diesem Zusammenhang ein gegenwärtiges Problem, welches durch die Zeichnung Quinos in ironischer Weise dargestellt wird.



Abb. 7.5: a) Gehirn-Nutzung und Apps[45], b) Zusammenbruch des Internets[46] (Quelle: Facebook „Eternamente Mafalda", a) 26.12.2002, b) 17.07.2022)

[45] „Vielleicht, wenn wir den Leuten sagen, dass das Gehirn eine App ist ... fangen sie an, es zu benutzen".
[46] „Heute ist mein Internet ausgefallen und ich musste den Tag mit meiner Familie verbringen. Sie scheinen nette Leute zu sein". Diese Arbeit ist eine Montage und enthält ein Bild aus dem Strip, in dem Mafalda nicht aufhören kann, über die Definition von Democracia zu lachen (vgl. *Toda Mafalda* 1997: 425).

Diese Publikationen zeigen das, was Quino Tute metaphorisch erklärt, als diskursive Praxis. In der Folge trägt die Lehre des „Maestro"-Quino in der Bevölkerung Früchte. Darüber hinaus veranschaulichen diese sozialen Medien im aktuellen Kontext einige Implikationen, die bereits in Kapitel 6 analysiert wurden.[47] Vielleicht liegt in diesen sozialen Möglichkeiten die Genialität eines Humors, der auch heute noch dem Motto „poner el dedo en la llaga" folgt, das der „Maestro"-Quino ausgegeben und praktiziert hat.

Bei dieser Analyse wird einerseits deutlich, wie Erll (2017: 3) betont, dass „[d]ie digitale Revolution […] uns den paradoxen Zusammenhang von medialen Speichermöglichkeiten und der Gefahr des Vergessens bewusst [vorführt]". Des Weiteren ist es wichtig, zwischen Originalen und Aneignungen anhand des Weltbildes des Autors sorgfältig zu differenzieren. In der vorliegenden Studie steht vor allem die „aktive, bewusste, konstruktive" Aneignung im Fokus, die den „Bedürfnissen der Gegenwart" (ebd.: 18) entspricht, zumal sie in aktuellen Zusammenhängen die Anliegen und Forderungen der Gesellschaft vertritt und die Lehren des „Maestro"-Quino unverkennbar in die Praxis umsetzt.

Wie in den Kapiteln 4 und 6 analysiert, nutzt Quino die Medien seiner Zeit für kommunikative Zwecke. Diese Art der Ideenfindung und -vermittlung wird vom Zeichner Crist für den „Catálogo *Quino 50 Años* – Muestra itinerante 2004-2005" erläutert. In diesem Katalog hebt Crist einige Merkmale des Humors Quinos hervor und würdigt ihn als „Maestro":

> Cuando Quino se da el lujo de decir que no sabe dibujar, me da la sensación de estar escuchando a Einstein diciendo que la física jamás le interesó y que lo suyo es la danza. Por supuesto que es una mentira grande como una casa; Quino no dibuja como Rembrandt ni como Picasso ni como Carlos Alonso ni como el Cromagnon de Altamira, dibuja como un maestro porque hace del dibujo la herramienta perfecta para plasmar sus geniales ideas. Si el dibujo no es eso, ¿qué es?[48] (Crist, 2004: 90)

Gemäß der o.g. Quelle analysiert der argentinische Humorist Daniel Rabinovich[49], Mitglied der Musik-Comedy-Gruppe *Les Luthiers*, die Eigenschaften des Humors Quinos. Er kommt zu dem Schluss, dass dessen kulturhistorische Relevanz bis heute anhält und ihn zum „Maestro de generaciones" macht:

> Su visión sobre el mundo en que vivimos es de una profundidad asombrosa. Y su mirada, a veces tierna, otras irónica, es siempre certera. Hombre decente y admirable. Suma a su humanidad su talento y nos [lo] regala cotidianamente. Formador de generaciones desde su tablero. Observador de la vida cotidiana y de las delicias y pesares de nuestra existencia. Tanto en sus tiras más famosas como en los unitarios, despliega una gran sabiduría. Lee la realidad como pocos y la dibuja como nadie. Perfeccionista a más no

[47] Untersucht wurden: die kulturelle Dynamik der Teile der Wirkungstriade (6.2.3), hier anhand von *movere* und *docere* zum Denken und Handeln, sowie Motive (6.2.1) und Unterscheidungsmerkmale der Epochen (6.2.4), wie die Nutzung von Netzwerken – menschlicher und technischer Art – als Möglichkeiten der sozialen Kommunikation und der Vermittlung eigener Standpunkte.

[48] „Wenn Quino sich die Freiheit nimmt zu sagen, dass er nicht zeichnen kann, dann ist das für mich so, als würde ich Einstein zuhören, der sagt, dass er sich nie für Physik interessiert hat und dass Tanzen sein Ding ist. Natürlich ist das eine große Lüge, Quino zeichnet nicht wie Rembrandt, Picasso, Carlos Alonso oder der CroMagnon von Altamira. Er zeichnet wie ein Meister, weil er die Zeichnung zum perfekten Werkzeug macht, um seine brillanten Ideen auszudrücken. Wenn Zeichnen nicht das ist, was ist es dann?"

[49] Daniel Abraham Rabinovich Aratuz (1943-2015) war ein argentinischer Musiker, Schriftsteller, Humorist, Anwalt und Sänger. Geboren in Buenos Aires (Argentinien), war er 1967 Mitbegründer der Gruppe *Les Luthiers*.

> poder, utiliza el motor del humor con el dibujo y nos pinta la realidad filtrada por su luz. Una luz como la de giro, intermitente: nos puede hacer reír, sonreír, pensar, llorar... o varias cosas a la vez. Habitante estable de nuestras Bibliotecas, periódico visitante de los matutinos. Bienvenido a nuestras casas, para compartirte con abuelos, padres, hijos y nietos.[50]

In diesen Äußerungen zweier zeitgenössischer Humoristen manifestieren sich signifikante Merkmale des *universo quiniano*, welche dessen Rolle als *Maestro* bestätigen. Einerseits ist hier der Filter des Künstlers zu nennen, der sich in einem scharfen Blick auf das Alltagsleben manifestiert („observador de la vida cotidiana"). Auf diese Weise fängt er seine genialen Ideen („plasma sus geniales ideas") ein. Zudem nutzt er die ihm zur Verfügung stehende Kraftquelle, das Zeichnen als perfektes Werkzeug („la herramienta perfecta"), um seine „gezeichnete Philosophie" (s. 5.3.1) dem Leser durch „Humor und Dystopie" (s. 5.3.2) zu offenbaren. Zum anderen ist es die Belehrung (*docere, movere*) seiner Leser (Institutionen, Lehrer, Familien, Kinder usw.), die Quino vom Zeichenbrett aus betreibt. Diese Interaktion ruft beim Leser Gemütsbewegungen (*reír*, *sonreír*, *pensar*, *llorar*) hervor, wie sie in den Kapiteln 5 und 6 als fließende Kraft beschrieben wurden. Diese Kraft wird durch die „Politisierung seiner Zeichnungen" (s. 5.4.1) sowie durch Quinos „sozialpolitisches Engagement" (s. 5.4.2) und durch seine selektierten Vorstellungen über die alltäglichen Angelegenheiten des Lebens (s. 6.2.2, 6.2.3) erzeugt.



Abb. 7.6: Rat vom „Maestro"-Quino
(Quelle: a) Twitter, „El Diario de Quino", 17.09.2021; b) Facebook[51] 2020)

[50] Rabinovich, Katalog 2014: 69. „Sein Blick auf die Welt, in der wir leben, ist von erstaunlicher Tiefe. Und sein Blick, manchmal zart, manchmal ironisch, ist immer genau. Er ist ein anständiger und bewundernswerter Mann; fügt seiner Menschlichkeit ein Talent hinzu[,] [das] er uns täglich spendet. Er ist ein Lehrer von Generationen an seinem Zeichenbrett; ein Beobachter des täglichen Lebens und der Freuden und Leiden unserer Existenz. Sowohl in seinen berühmtesten Comics als auch in seinen ganzseitigen Zeichnungen beweist er große Weisheit. Er liest die Realität wie wenige es tun und zeichnet sie wie niemand. Er ist ein Perfektionist durch und durch, nutzt die Kraft des Humors seiner Zeichnungen und zeichnet die Realität gefiltert durch sein Licht. Ein Licht wie der [(fig.)] Blinker: Es kann uns zum Lachen, Lächeln, Nachdenken, Weinen bringen ... oder mehrere Dinge gleichzeitig. Er ist ständiger Bewohner unserer Bibliotheken, regelmäßiger Besucher der Morgenzeitung; willkommen in unseren Häusern, um mit Großeltern, Eltern, Kindern und Enkelkindern geteilt zu werden".
[51] Diese Anfertigung ist eine Montage aus *Toda Mafalda* (1997: 213).

Abbildung 7.6 präsentiert zwei Beispiele von Adaptationen seiner Werke (= *enseñanza de maestro*) aus den sozialen Medien im Original und in einer Montage. In Abb. 7.6a ist ein Erwachsener zu sehen, auf dessen Kopf Pflanzen (zum Teil blühend) wachsen. Das Bild fungiert als Symbol einer „Enzyklopädie des Lebens" und unterstreicht so die Bedeutung des lebenslangen Lernens. Mit einer fürsorglichen Geste (Streicheln des Kopfes) gibt er diesen Rat an die junge Generation weiter. Das Kind steht sinnbildlich für die Keimung einer Pflanze und symbolisiert die Erwartungshaltung gegenüber dem „Lehrer" („Maestro").

In Abb. 7.6b erörtern Mafalda und Felipe die Anweisungen, die Quino ihnen nach seinem Ableben hinterlassen hat: „que sigamos siendo niños"[52]. In diesem Kontext unterstreicht die Montage Quinos soziale Position als „Maestro", während das Medium Comic in beiden Bildern als Träger (visuelle Form) fungiert. Die folgende Analyse von Ricardo Liniers' Beitrag verdeutlicht die weitreichende Bedeutung dieses Appells für alle Generationen.



Abb. 7.7: „Diálogo sobre Quino"[53] – FCE

Die vom *Fondo de Cultura Económica* (FCE) am 3. Dezember 2020 veranstaltete Hommage stellte eine bemerkenswerte Initiative dar. Die Moderatorin des Events, Laura Vázquez, interviewte die Forscherin Isabella Cosse, den Karikaturisten Ricardo Liniers und den Redakteur Daniel Divinsky. Im Rahmen der Veranstaltung wurden die Teilnehmer zunächst zu ihren persönlichen Erfahrungen als Quino-Leser und anschließend zu ihrem ersten Kontakt mit dem Autor und seiner prominentesten Figur, Mafalda, befragt. Liniers erzählt eine Geschichte aus seiner Kindheit, die das Werk Quinos würdigt und eine interessante Antwort auf Abb. 7.6b gibt:

> [Mafalda] es el primer libro que me acuerdo leyendo feliz, por mi cuenta, y que podía leer si bien a los tropezones, dado que los cuentos eran tan cortitos, sentía que llegaba al final del chiste. […] Siempre me preguntan sobre la influencia de Quino en mi trabajo: primero es una base muy profunda, personal, humana que es como yo me hice lector; segundo es la semilla que te pone Mafalda en el cerebro […] la importancia de ese personaje que nos llega a todos en la infancia y lo que hace es ponernos en el disquete, en el ADN o en el software que tenemos que cuestionar constantemente lo que se nos da desde […] el poder. Me parece que es el impacto más fuerte que tiene Quino como cultura: a todos nosotros nos hace preguntones, hace que la edad de los por qué nos dure toda la vida.[54] (Liniers, „Diálogo sobre Quino", 06:45-09:04)

[52] „Nicht aufhören Kind zu sein".
[53] Siehe Artikel in *La Nación-Cultura* vom 2020-12-03. Siehe Link unter AFP.
[54] „Mafalda ist das erste Buch, an das ich mich erinnere, das ich glücklich gelesen habe, und das ich auch dann noch lesen konnte, wenn ich stolperte, denn die Geschichten waren so kurz, dass ich das Gefühl hatte, das Ende des Witzes zu erreichen. […] Ich werde immer nach Quinos Einfluss auf meine Arbeit gefragt: Erstens ist es eine sehr tiefe, persönliche, menschliche Basis, durch die ich zum Leser wurde; zweitens ist es die Saat, die Mafalda in unser Gehirn legt […][,] die Bedeutung dieses Charakters, die uns alle in der Kindheit erreicht, und auf unserer Diskette, in unsere DNA oder in unserer Software verankert wird: Wir müssen ständig hinterfragen, was uns von den Herrschenden gegeben wird. Es scheint mir, dass dies die stärkste Wirkung ist, die

Liniers' Anekdote enthüllt das Geheimnis der Anweisung „seguir siendo niños". Es ist die Neugier („cuestionar siempre, ser preguntones"), die das Leben von Quino begleitet, sich als Impuls niederschlägt und den Leser immer wieder anregt. Diese lebendige Kraft, die Greenblatt als soziale Energie bezeichnet, manifestiert sich in vielfältigen Austauschprozessen, die sich kontinuierlich auf den Rezipienten übertragen können. Aktuelle Zitate und Montagen der Zeichnungen Quinos in sozialen Netzwerken, öffentliche Debatten und einschlägige Artikel verdeutlichen dies. Einige davon zeigen Montagen, die Quinos Ideen und Haltung kreativ verbreiten (s. Abb. 7.5). Und nichts scheint alt oder unscharf zu sein, schreibt Eduardo Fabregat für *Página 12* am 1. Oktober 2020 in „Una obra universal y eterna. Quino, el que nos dibujó a todos"[55]. Auch Cosse geht diesem anhaltenden sozialen Phänomen auf den Grund und stellt fest, dass die Polysemie in Quinos „maceración filosófica, que [el] plasmaba graficamente"[56] („Diálogo sobre Quino", 25: 49-52) ein wichtiger Bestandteil seines Schaffens ist und der Grund dafür, dass es erfinderische Adaptionen seiner Werke oder Figuren gibt:

> Lo que decís [Liniers] me pareció interesante porque vos te imaginaste otra manera de que te causara gracia la tortuga burocracia.[57] Y creo que es algo clave e imprescindible para comprender el humor de Quino esta apertura, siempre es polisémico. Y en buena medida la capacidad que cada uno pueda apropiárselo desde distintos lugares, a partir de su propia experiencia, con sus propias claves de lectura, me parece que es substantivo de la genialidad de Quino y de que se haya convertido en este fenómeno social, que haya trascendido el recuadro de la historieta.[58]
>
> (Cosse, „Diálogo sobre Quino", 09:57-10:36)

Darüber hinaus erkennt Cosse, dass Quinos Œuvre einen besonderen Widerhall erfährt, und beschreibt diese Wirkung in „Quino, un autor que atraviesa generaciones" (*Diario Popular*, 17.07.2022): „la obra de Quino sigue implicando un canal de transmisión intergeneracional"[59]. Die Ehrung Quinos durch Google wird in der Zeitung mit einem Doodle (Abb. 7.8b) zu dessen 90. Geburtstag vorgestellt. In dem Artikel wird der Einfluss seines Werkes auf die neue Generation hervorgehoben, der sich in der Verbreitung durch die heutigen Medien widerspiegelt: „Quino murió el 30 de septiembre de 2020. Sin embargo, ese registro biográfico no agotó la fuerza de su obra, que sigue vigente en el descubrimiento de las nuevas

Quino als Kultur hat: Es macht uns alle zu Fragenden, er bringt uns dazu, unser ganzes Leben lang nach dem Warum zu fragen".

55 Siehe Link unter Fabregat 2020.

56 „philosophischer Reifung, die [er] grafisch verkörperte".

57 Dies ist eine Referenz auf Mafaldas Schildkröte mit dem Namen *Burocracia* (siehe *Toda Mafalda* 1997: 379).

58 „Was Du sagst [Ricardo Liniers], erschien mir interessant, weil Du dir [als Kind] eine andere Möglichkeit vorgestellt hast, den Bürokratie-Schildkrötenwitz lustig zu finden. Und ich denke, dass diese Offenheit der Schlüssel und wesentlich ist, um Quinos Humor zu verstehen; er ist immer polysemisch. Und die Fähigkeit jedes Einzelnen, sich den Humor von verschiedenen Orten aus anzueignen, basierend auf der eigenen Erfahrung, mit je eigenen Lesarten, scheint mir das Wesentliche der Genialität Quinos zu sein, und der Grund dafür, dass er zu einem sozialen Phänomen geworden ist, das den Rahmen des Comics überschritten hat".

59 „Quinos Arbeit impliziert weiterhin einen generationenübergreifenden Übertragungskanal". Siehe Link unter Cosse 2022.

generaciones que llegan a ella gracias al legado familiar o la cercanía y la multiplicación de las redes sociales“ (ebd.).[60]

Solche aktuellen Referenzen sind ein vielversprechender Ansatzpunkt, um Quinos Bekanntheitsgrad heute zu erklären. Alicia Colombo, die Nichte Quinos, erläutert in diesem Zusammenhang, dass der Instagram-Account die Möglichkeit bietet, das Werk Quinos massiv unter den jüngeren Generationen zu verbreiten. Denn sie sind mit dem Kulturkonsum über soziale Netzwerke vertraut. Anlässlich des 90. Geburtstags Quinos wurden mithilfe dieses Kommunikationskanals Mitteilungen veröffentlicht, u.a. auf Instagram (Abb. 7.8-a) und Twitter (Abb. 7.8-b).[61] Colombo führt Quinos Aufstieg in den sozialen Medien auf die Besonderheit seiner Arbeit zurück: „La vigencia de su obra tiene que ver justamente con su esencia, nada de lo idiosincrático del hombre puede pasar de moda“[62] (ebd.). Tatsächlich ist eine gezielte Mobilisierung des Lesers durch die Debatte aktueller Themen, mit denen er sich identifizieren kann (= Idiosynkrasie) und die er in Quinos Zeichnungen entschlüsselt, kennzeichnend für die Vitalität der heutigen Mediennutzung (vgl. Abb. 7.5 und 7.13). Die hier kurz erläuterten Beispiele entsprechen – im Sinne Posners – Mentefakten (Ideen, Werten) und Konventionen (Normen), die das soziale Leben in der Gesellschaft kennzeichnen.

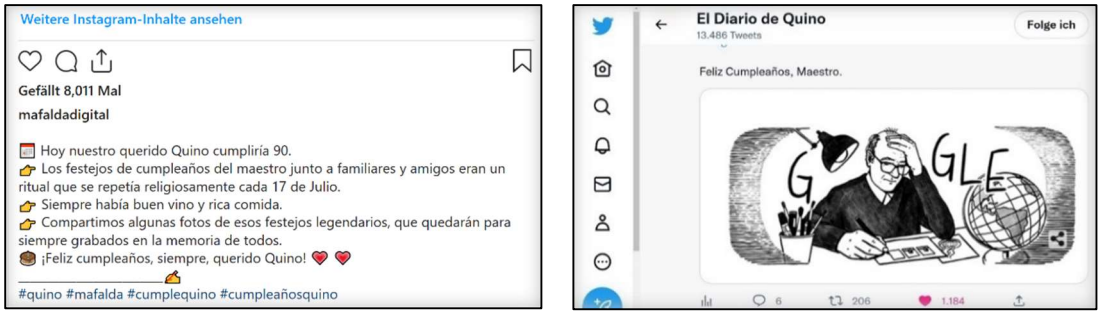


Abb. 7.8: Posts in den sozialen Medien (Quelle: a) Instagram, „mafaldadigital“, 17. Juli 2021; b) Twitter „El Diario de Quino“, 17. Juli 2021, Doodle: Googles Hommage an Quino)

An diversen Orten finden sich Monumente, Anerkennungsbriefe sowie Erinnerungsausstellungen, welche das Œuvre Quinos würdigen. Im Folgenden wird eine kurze Auswahl davon präsentiert.[63]

[60] „Quino verstarb am 30. September 2020. Dieses biografische Datum kann jedoch nicht als Abschluss seiner Arbeit betrachtet werden, die auch heute noch von neuen Generationen entdeckt wird. Dies geschieht entweder durch das Familienerbe oder durch die Nähe und Vervielfältigung in sozialen Netzwerken“.
[61] Siehe Link unter Télam 2022.
[62] „Die Gültigkeit seiner Arbeit hat gerade mit seinem Wesen zu tun, nichts Eigentümliches am Menschen kann aus der Mode kommen“.
[63] Für weitere Informationen siehe: https://www quino.com.ar.



Abb. 7.9: a) Mafaldas Wohnsitz in Buenos Aires, San Telmo; b) Briefmarke, Rom 2021; c) Quinos Wohnsitz in Madrid (Quelle: a) eigene Foto, b) https://www.quino.com.ar/post/se-emite-un-sello-postal-de-mafalda-en-italia; c) eigene Foto)

Die internationale Anerkennung Quinos manifestiert sich in Gedenktafeln in Städten wie Buenos Aires (Abb. 7.9a) und Madrid (Abb. 7.9c). Da der Autor auch in Mailand gelebt hat, ehrte Italien ihn 2021 mit einer Briefmarke (Abb. 7.9b), die den berühmten Ausruf Mafaldas, „Basta!“ („Genug!“), zeigt.

In der Einladung (Abb. 7.10a) von Coyu (chilenischer Zeichner) zum Besuch Quinos in Santiago ist die Anrede „Maestro“ zu lesen. Dieser Titel wurde ihm von seinen Kollegen für seine „lehrreiche“ Arbeit verliehen und findet auch bei seinen eifrigen Lesern (einschließlich Bildungseinrichtungen) Anerkennung. In seiner Antwort an Marcela Marchetti gibt sich Quino als Felipe zu erkennen (Abb. 7.10b). Dies veranschaulicht den kommunikativen Impuls, den er sich in der persönlichen Korrespondenz mit seinen Lesern bewahrte. Umberto Eco scherzt über die „Unordnung“ auf Picassos Gemälde „Guernica“ (Abb. 7.10c), wie sie Quino in seiner Illustration *Esto no es todo* 2020: 241 darstellt. Der vorliegende Brief zeigt nicht nur die Anerkennung, die weltberühmte Autoren seinem Werk entgegenbringen, sondern Ecos Bezugnahme auf Quinos Karikatur veranschaulicht zudem die transformative Kraft von Comics, die die Rezeption eines (berühmten) Werks nachhaltig beeinflussen können. Im übertragenen Sinne ist die Macht der Kultur dazu fähig, eine durch menschliche Zerstörung verursachte chaotische Situation neu zu ordnen. Einigen Quellen zufolge ist dies die Botschaft Quinos in dieser Illustration (Abb. 7.10d) und kann als Andeutung auf die Aufforderung Gottes verstanden werden: „Adelante Maestro, tiene que ayudarme a dibujar todo de nuevo“ (Abb. 7.1).

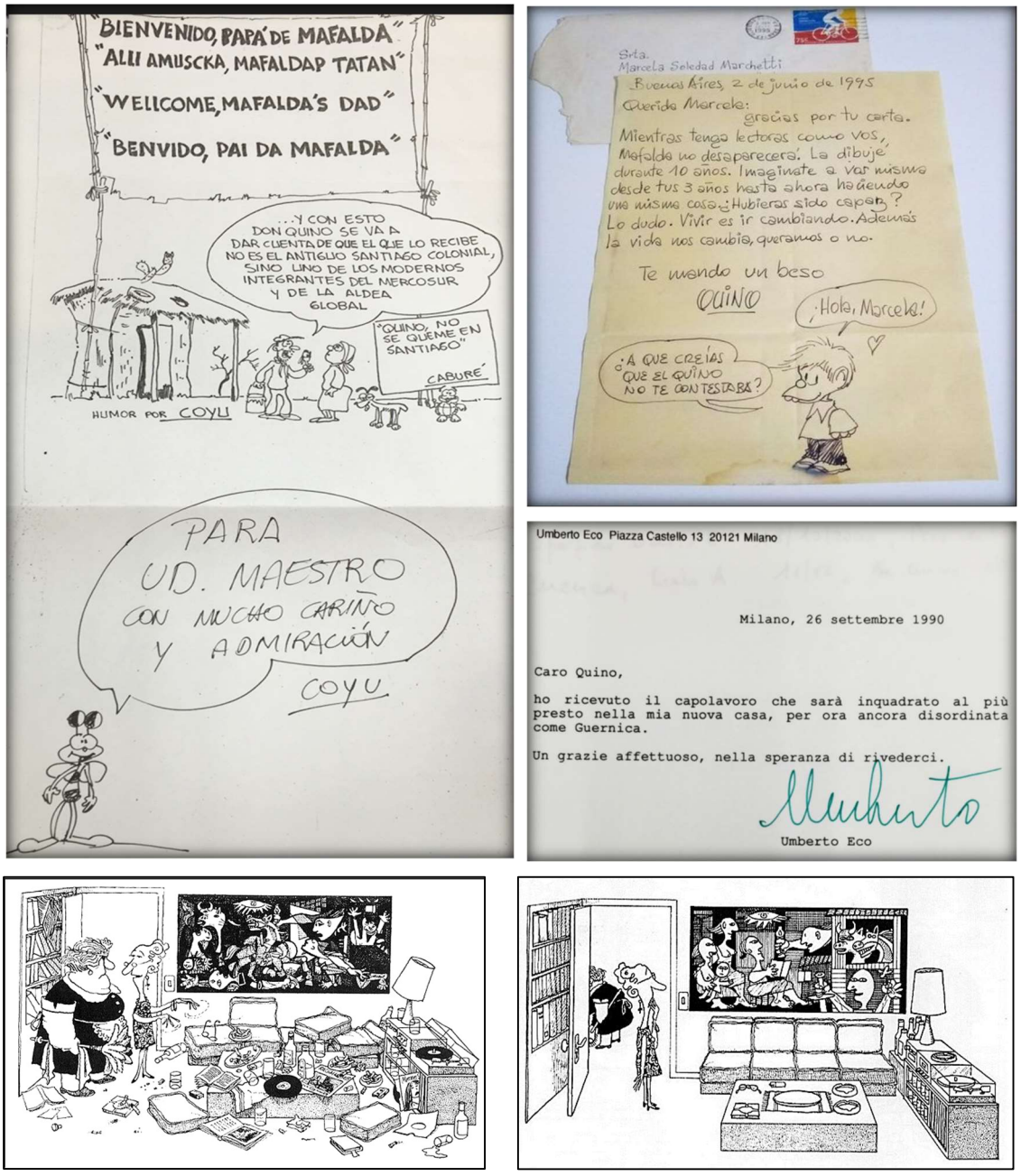


Abb. 7.10: Persönliche Briefe[64]: a) Coyus Einladung an Quino; b) Quino an M. Marchetti (Leserin - Buenos Aires, 1995); c) Umberto Ecos Brief an Quino (Milano, 1990); d) *Esto no es todo* 2020: 241 (Quelle: Archivo de la Biblioteca Nacional)

Die Figur Manolito wird in Abb. 7.11a erwähnt, da sie im Geschäft seines Vaters „Don Manolo" tätig ist. Für Canal *Encuentro* begibt sich Juan Sasturain an den Ort im Stadtteil San Telmo von Buenos Aires. In Abb. 7.11b erinnert eine merkwürdige und wenig bekannte Nachricht in der Facebook-Gruppe „Mafalda Oficial" daran, dass die Firma *Satellogic* im Jahr 2013 einen Nanosatelliten zu „technologischen und pädagogischen Zwecken" ins All

[64] Einige Exemplare befinden sich im Archivo gráfico de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional. Es gibt Korrespondenzen mit Brascó, M.E. Walsch, G. García Márquez, E. Sábato, Chacho Fontana, Guillo usw.

geschossen hat, der den Namen „Manolito“ erhielt. Damit wird ein Wunsch Quinos, die Bildung zu fördern, realisiert.



Abb. 7.11: a) Almacén in Buenos Aires „Don Manolo“; b) Firma Satellogic, Nanosatellit „Manolito“ – 2013, (Quelle: a) Canal *Encuentro* „Continuará …, Quino y Mafalda“[65], 0:24; b) Facebook „Mafalda oficial“, 02.12.2022)

Abbildung 7.12 zeigt einige aktuelle Auszeichnungen und Ausstellungen aus dem Jahr 2022. Es lässt sich festhalten, dass an den „Maestro“-Quino durch die materielle, soziale und mentale Dimension der Kultur – im Sinne Erlls und Posners – erinnert wird.[66]



Abb. 7.12: a) Premio Konex 2022; b) Austellung in Rom „Ustedes grandes son todos iguales“ 2022 c) XXII Feria International del Libro (2022) – Daniel Divinsky im Bild mit Auszeichnung (Quelle: Twitter „El Diario de Quino“)

Colombos Auffassung von der Gültigkeit des Werkes Quinos findet ebenso Anwendung auf Discepolíns Œuvre sowie auf den Tango und den Comic im Allgemeinen. Die vorliegende Analyse (Kapitel 4, 5 und 6) hat in der Tat gezeigt, dass diese Autoren, die sich mit politischen, philosophischen und sozialen Themen auseinandersetzten, versuchten, die alltägliche Realität durch schriftliche, auditive und visuelle Praktiken zu veranschaulichen. Zu diesem

[65] Siehe Link unter Sasturain 2010.
[66] Für weitere Informationen siehe u. Link der offiziellen Seite Quinos: „exposiciones“, „distinciones académicas“ sowie „premios“.

Zweck bedienten sie sich der Möglichkeiten der (graphischen) Literatur, der Lyrik und der Musik, um das Denkvermögen der Menschen anzuregen (s. Kap. 6.2.3 *movere*, *docere*, *delectare*). So konfrontieren sie ihre Leser/Hörer oft mit den Begebenheiten des Lebens und – manchmal bissig – mit dem Elend und der Absurdität des menschlichen Daseins. Ihre Figuren und Erzählungen, sei es in Tangotexten oder Zeichnungen, finden immer wieder Eingang in aktuelle diskursive Praktiken (Zeitungen, Fernsehreportagen, Debatten in den sozialen Medien usw.). Diese Medien fungieren unmittelbar als graphische Kommunikationsnetze. Das gilt auch für die beispiellose Welle von aufgeregten medialen Äußerungen, die Argentinien nach dem Gewinn der Fußballweltmeisterschaft im Dezember 2022 erlebte. In diesem kreativen Überschwang verschmolzen Fußball, Tango und Comic zu grafischen Darstellungen. In Abbildung 7.13 werden diese drei populären Interessen visualisiert: Abb. 7.13a zeigt Lionel Messi beim Tangotanz mit dem Pokal. Diese Symbiose des Triumphs der Nationalmannschaft vereint zwei argentinische Symbole: den Tango als intimen Tanz und die Flagge als Kulisse. Dies erinnert an die emotionale Verherrlichung eines Fußballspiels, wie sie in Discepolíns Film *El Hincha* (1951, 01:12-01:15) beschrieben wird: „Qué sería del Club sin el hincha […]. El hincha es el alma de los colores, el que no se ve, el que se da todo sin esperar nada“[67]. In Abb. 7.13b wird der Sieg gemeinsam von Mafalda und Clemente (eine Figur Calois, die zum populären *Hincha* der WM 1978 wurde) zelebriert Diese Darstellung stellt somit eine Hommage an zwei bedeutende Karikaturisten des Landes dar, die den Gewinn der beiden Weltmeisterschaften thematisch aufgegriffen haben.



Abb. 7.13: Gewinn der Fußball-WM 2022 (Quelle: a) Facebook, „Tango un sentimiento“; b) Facebook, „Eternamente Mafalda“, beide vom 2022-12-18)

Diese Veröffentlichungen decken sich in etwa mit der Intention des Wandbildes im Stadtteil *La Boca* (Kapitel 1 Abb. 1.1). Der Bildhauer Gasparini versuchte dort „den ganzen Bogen und die ganze Bandbreite der Identität zu betrachten“. Das kulturelle Erbe dieser Autoren

[67] „Was wäre der Club ohne den Fan […]. Der Fan ist die Seele der Farben, der Unsichtbare, der alles gibt, ohne etwas zu erwarten“.

und Künstler trägt zweifellos zur Vielfalt der argentinischen Kulturlandschaft bei. Dieses komplexe, von Menschen konstruierte Geflecht dient nicht nur der Erklärung des lokalen Weltbildes, sondern fungiert auch als Medium für die Rezeption und Reproduktion von kulturellem Kapital. Die kreative Energie des Universums *discepoliano* und *quiniano*, die durch die Feder von Discepolin oder den Bleistift von Quino zum Ausdruck gebracht wurde, fesselt die Leser/Hörer, die die Autoren als „*Bumerang*" oder „*Maestro*" (wieder)entdecken.

7.3 RESÜMEE

Ziel dieses Buchs war es, durch eine kulturhistorische Analyse der diskursiven Ausdruckskraft von Tango und Comic als Bestandteile des argentinischen Kulturerbes eine dichte Beschreibung dieser Ausdrucksformen in dem Raum eines kulturellen gewebten Systems zu liefern. Zu diesem Zweck wurden die jeweiligen Kulturpoetiken Discepolíns und Quinos im Kontext zentraler historischer Ereignisse in Argentinien analysiert. In diesem Zusammenhang wurden insbesondere die Meilensteine der *década infame*, der *década rebelde* und der Beginn der *años violentos* im 20. Jahrhundert betrachtet. Die daraus resultierenden kulturgeschichtlichen Zusammenhänge wurden durch einen epochen- und gattungsübergreifenden komparatistischen Vergleich anhand medienunspezifischer Wanderphänomene, „die *jenseits* des einzelnen Mediums existieren" (Wieczorek 2012: 38, Hervorhebung i. O.), transmedial interpretiert.

Im Rahmen der Untersuchung wurden zunächst die historischen Entwicklungen des Transgenres Tango und des Mediums Comic im Untersuchungszeitraum analysiert, um das Beziehungsgeflecht zwischen gesellschaftspolitischen Ereignissen und populären Ausdrucksformen zu verdeutlichen. Eine intermediale Analyse der Genre-Strukturen von Tango und Comic ergab eine Verbindung zwischen Politik, Medien und Kulturgeschichte. Die Untersuchung nutzte die an sozialen Realitäten orientierten Medienpraktiken der Autoren, um kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihrem kommunikativen Impuls (*Pathos*) transmedial herauszuarbeiten. In einem zweiten Schritt wurde die Wirksamkeit der Werke im Kontext historischer Transformationsprozesse sowie die Relevanz ihrer Gesellschaftskritik untersucht. Besonderes Augenmerk galt dabei den identifizierten kollektiven Echos, die die Verknüpfung zwischen Kulturpoetik, Medienästhetik und Gesellschaftskritik erhärten. Diese Resonanzen lassen sich als dynamische kulturelle Kräfte beschreiben (Greenblatt 1990: 79, Stein 2008a: 188), die von Artefakten oder Medien ausgehen und damit – damals wie heute – den Puls der Zeit treffen.

Aus dieser Perspektive wurden die kulturellen Praktiken der Autoren als Plattform zur Förderung einer kritischen Interpretation sozialer Interaktionen und kodierter kultureller Ausdrucksformen identifiziert, die im Kreuzfeuer des Zeitgeists standen. Die Resultate des asymmetrischen Vergleichs bekräftigen die Signifikanz des transmedialen Ansatzes der Autoren und ihrer Werke. Dieser Effekt lässt sich gegenwärtig noch beobachten, wenn der Leser bzw. Hörer durch die in den Werken ursprünglich kodierte soziale Energie mittels der Wirkungstrias (*delectare*, *movere*, *docere*) stimuliert wird, um (neue) Bedeutungen zu generieren. Des Weiteren wird bestätigt, dass populäre Ausdrucksformen über ein wirksames Potenzial verfügen, gesellschaftspolitische Ereignisse kritisch zu bewerten, sich an hitzigen

öffentlichen Debatten zu beteiligen und somit ein breites Publikum in einer allgemein verständlichen Sprache zu erreichen.

Die vorliegende Arbeit ermöglicht ein besseres Verständnis des kulturellen *Ethos* der argentinischen Gesellschaft, indem sie das stabile „selbstgesponnene Bedeutungsgewebe" (Geertz 2015: 9) durchdringt, das in der kulturellen Matrix Argentiniens verwoben ist. So werden Einblicke in das kollektive und kulturelle Gedächtnis dieser Gesellschaft gewonnen, die „die Zusammenhänge zwischen einzelnen Phänomenen der Erinnerungskultur [erschließen]" (Erll 2017: 5). Dies kann als Ansporn verstanden werden, auch zukünftig kontinuierlich neue Perspektiven für transmediale Verknüpfungen von kulturellen Paradigmen und kulturbezogenen Medienphänomenen zu erkunden. Zudem könnte einen Beitrag dazu leisten, einen Standpunkt zu erreichen, von dem aus „[n]icht Grenzen, sondern Links und Vernetzungen […] den Hyperraum der Kultur [organisieren]" (Byung-Chul 2005: 17) sowie den „sozialen Schatz" (Eco 1994: 75f.) der Gesellschaft erfassen, wie es Gasparinis szenografische Wandmalerei in *La Boca* exemplifiziert (s. Einleitung Abb. 1.1). Insgesamt bestätigt diese Studie die Erkenntnis, die Clifford Geertz im Laufe seiner langjährigen Forschung mit verschiedenen Kulturen gewonnen hat und die uns immer wieder herausfordert: „Gesellschaften bergen wie Menschenleben ihre eigene Interpretation in sich; man muß nur lernen, den Zugang zu ihnen zu gewinnen" (Geertz 2015: Umschlag). Die Auseinandersetzung mit den hybriden Kommunikationsformen von Tango und Comic anhand der Kulturpoetik von Discepolín und Quino hat uns in produktiver Weise dazu befähigt, einen Zugang zu Kunstwerken, historischen Ereignissen und kulturellen Praktiken aus der Populärkultur „als Signifikanten in einem bedeutungstragenden und bedeutungsgenerierenden System" (Baßler 2008: 148) des argentinischen Kulturerbes zu finden.

| Anhang

Analysierte Werke[1]

Tangos von *Discepolín* (Enrique Santos Discépolo)

„Qué vachaché“ (1926, E. S. Discépolo). SADAIC Registro 33851.
„Esta noche me emborracho“ (1928, E. S. Discépolo). SADAIC #1033.
„Malevaje“ (1928, E. S. Discépolo / Juan de Dios Filiberto). SADAIC #1532.
„Chorra“ (1929, E. S. Discépolo). SADAIC Registro 179640, #7185.
„Soy un arlequín“ (1929, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 65930-31, #2482.
„Confesión“ (1930, E.S. Discépolo /Luis C. Amadori). SADAIC Registro 66258-59.
„Justo el 31“ (1930, E.S. Discépolo). SADAIC #1382.
„Victoria“ (1930, E.S. Discépolo). SADAIC #2691.
„Yira… yira…“ (1930, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 60928-29, #2778.
„Carrillón de la Merced“ (1931, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 8453, #550.
„Qué sapa, señor“ (1931, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 1465.
„Secreto“ (1932, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 62056, #2410.
„Tres esperanzas“ (1933, E.S. Discépolo). SADAIC #2602.
„Quién más, quién menos“ (1934, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 7175.
„Cambalache“ (1935, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 8417, #459.
„El alma de bandoneón“ (1935, E.S. Discépolo /Luis. C. Amadori). SADAIC #1891829.
„Desencanto“ (1937, E.S. Discépolo /Luis C. Amadori). SADAIC Registro 30718, #887.
„Melodía porteña“ (1937, Enrique S. Discépolo). SADAIC #1627.
„Tormenta“ (1939, E.S. Discépolo). SADAIC Registro 59306, #2589.
„Cafetín de Buenos Aires“ (1948, E.S. Discépolo/ Mariano Mores). SADAIC #2277.

Comics von *Quino* (Joaquín Salvador Lavado)

Mafalda 1 (1966). Barcelona: Lumen
Mafalda la contestataria (1969). Milán: Bompiani.
10 Años con Mafalda (1973). Barcelona: Lumen.
Mafalda 4 (1977). Barcelona: Lumen.
Gente en su sitio (1983). Barcelona: Lumen.
Potentes, Prepotentes e Imponentes (1985). Barcelona: Lumen.
El Mundo de Mafalda visto año a año y comentado (1992). Barcelona: Lumen.
¡*Yo no fui* ! (1993). Barcelona: Lumen.
Toda Mafalda. (1997/2005). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
¡*Qué presente impresentable* ! (2005). Barcelona: Lumen.
Simplemente Quino (2016). Barcelona: Lumen.
Esto no es todo (2020). Barcelona: Lumen.
¡*Qué mala es la gente* ! (2020). Barcelona: Lumen.
Quino inédito (2021). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
Quino-Mafalda (2021). Die Bibliothek der Comic-Klassiker: Mafalda. Aus dem Spanischen von André Höchemer. Hamburg: Carlsen.

[1] Diese chronologische Auflistung umfasst die Œuvres von *Discepolín* und *Quino*, welche in der vorliegenden Studie diskutiert wurden. Tangos und Comics anderer Autoren sowie Quinos Veröffentlichungen in Zeitungen oder Zeitschriften sind nicht enthalten. Für weiterführende bibliografische Informationen zu diesen Werken sei auf die entsprechenden Hinweise in der Studie sowie auf das Literaturverzeichnis verwiesen.

Internetquellen[2]

Academia Porteña del Lunfardo: https://www.lunfardo.org.ar
Caras y Caretas – La Revista de la Patria: https://carasycaretas.org.ar/
Digitale Plattform, die zum Nachdenken über die Vergangenheit anregt, um die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft zu projizieren: *El Historiador*, https://elhistoriador.com.ar/
Editionen. Oesterheld-Geschichtenbücher. http://www.historieteca.com.ar/Eternauta/eteredicioneshgo.htm
Elektronische Zeitschrift, die sich mit der Erforschung der Medien der grafischen Populärkultur auf Spanisch befasst: *Tebeosfera*, https://www.tebeosfera.com
Historisches Archiv argentinischer Zeitschriften: https://ahira.com.ar/revistas
Historische Chroniken des letzten Jahrhunderts im Journalismus: https://www.magicasruinas.com.ar
Historische Plattform des argentinischen Tangos: *Todo Tango*, https://www.todotango.com
Kurze Fassung zu Schlüsselthemen der argentinischen Geschichte: http://argentinahistorica.com.ar
Magazin zur historischen Auskunft: *Todo es Historia*, https://todoeshistoria.com.ar/
Offizielle Seite von Quino: https://www.quino.com.ar
Plattform für öffentliche Politik zur Entwicklung nationalen Kultur: https://www.cultura.gob.ar
Plattform lateinamerikanischen Publikationen aus dem 20. Jahrhundert: https://americalee.cedinci.org
Seite des argentinischen Comics: http://www.todohistorietas.com.ar
Sociedad Argentina de Autores y Compositores: SADAIC, https://sadaic.org.ar

Literaturverzeichnis[3]

AFP (Agencia de Noticias): Homenaje a Quino a dos meses de su muerte. In: *La Nación* – Cultura vom 03.12.2020. https://www.lanacion.com.ar/cultura/hoy-homenaje-quino-dos-meses-su-muerte-nid2519670/ (03.07.2024).
Alighieri, Dante (1303-1305): De vulgari eloquentia II-IV. [*De varietate stili eorum qui poetice scribunt.*] 2., Traduzione tratta dal sito Dante Online (https://www.danteonline.it). https://alighieri.letteraturaoperaomnia.org/translate_italian/alighieri_dante_de_vulgari_eloquentia.html (06.06.2024).
Almeida, Eugenia (2014): Humor gráfico**.** In: A. Flores (Hg.): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional, 90.
dies. (2014): Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX, 165-185.
dies. (2014): Humor, política y censura en Argentina, 198-204.
Alonso, Graciela (2003): Homero Expósito. Una ventana a la vida. In: O. Conde (Hg.): *Poéticas del Tango*. Buenos Aires: M. H. Oliveri, 129-150.
Alonso, Paula (2000): La Unión Cívica Radical: fundación, oposición y triunfo (1890-1916). In: Mirta Z. Lobato (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, V, 209-260.

[2] Aus Gründen der Durchsuchbarkeit werden die Internetquellen in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.
[3] Die einzelnen Autoren werden in alphabetischer Reihenfolge zitiert. Im Falle mehrerer Werke eines Autors erfolgt eine chronologische Ordnung.

Altamirano, Carlos (2002): Ideologías políticas y debate cívico. In: J.C. Torre (Hg.): *Los años peronistas* (1943-1955). Nueva Historia Argentina, Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana, IV, 207-256.

Álvarez, Eliseo (2013): *Escritores en primera persona*. Pensamiento y obra de autores latinoamericanos. Fernsehunterrichtszyklus, TV-Sender Canal *Encuentro.* (Episoden a 30 Min.) Dir. Tristán Bauer. Buenos Aires: Tranquilo Producciones.

dies. (2013): Quino in Interview. In: *Escritores en primera persona*. Canal *Encuentro* - Kapitel 5. Prod. Eliseo Àlvarez, Dir. Tristán Bauer. 30:17. Buenos Aires: Tranquilo Producciones. https://youtu.be/BeqCMiGuxzA (03.07.2024).

Amato, Alberto / Bravavsky, Guido (o. J.): El día que cayó López Rega. In: *Clarín* vom 28.06.1998: *López Rega el lado oscuro del peronismo – Triple A y la cacería de zurdos*. http://www.elortiba.org/old/lopezrega.html (03.07.2024).

Ansaldi, Waldo (2000): La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático. In: Ricardo Falcón (Hg.): *Democracia, Conflicto social y Renovación de ideas* (1916-1930). Nueva Historia Argentina, Tomo 6. Buenos Aires: Sudamericana, I, 15-58.

Arlt, Roberto (1926): El juguete rabioso. Baires: Ed. Latina.

Aroskind, Ricardo (2007[3]): El país del desarrollo posible. In: Daniel James (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana, II, 63-116.

Asmuth, Bernhard (1984[7]): Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre [1972]. Opladen: Westdt. Verlag.

Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (1991): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a. M.: Fischer.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck.

dies. (2004): Die Unverzichtbarkeit der Kulturwissenschaften: mit einem nachfolgenden Briefwechsel. Universitätsverlag Hildesheim.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: J. Assmann / T. Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M..: Suhrkamp, 9-19.

dies. (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

Ávila, Ximena (2014): El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. In: A. Flores (Hg.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional, 210-220.

Azzi, María Susana (2014): Letras de tango e inmigración: en busca de nuevos paradigmas. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 51-66.

Balint-Zanchetta, Jacqueline (2014): Rupturas y continuidades en la lírica del tango. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 105-120.

Balmaceda, Daniel (2020): La fascinante historia de Geniol y de la mítica publicidad de la cabeza con clavos. https://zonaelecasilda.wordpress.com/2020/12/07/la-fascinante-historia-de-geniol-y-de-la-mitica-publicidad-de-la-cabeza-con-clavos-por-daniel-balmaceda/ (27.06.2024).

Bandieri, Susana (2000): Ampliando las fronteras: la ocupación de la Patagonia. In: Mirta Z. Lobato (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, III, 119-179.

Barbieri, Daniele (2002): Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. Übers. Michael Hein. In: M. Hein / M. Hüners / T. Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comics*. Berlin: Schmidt, 125-142.

dies. (2009): Breve storia della letteratura a fumetti. Roma: Carocci.

Barcia, José (1971): Discepolín. Buenos Aires: Centro Editorial de America Latina.

Barrancos, Dora (2000): La vida cotidiana**.** In: Mirta Z. Lobato (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, XIII, 553-603.

Barreiro, Javier (2014): Una aproximación a las letras satíricas: del tango prostibulario a su codificación. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 19-34.

Barreiro-Armstrong, Malena (2003): Pascual Contursi. Espejo de la realidad: de la alegría de vivir al dolor de la existencia. In: O. Conde (Hg.): *Poéticas del Tango*. Buenos Aires: M. H. Oliveri, 39-55.

Basseler, Michael (2010): Methoden des New Historicism und der Kulturpoetik. In: V. Nünning / A. Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart: J. B. Metzler, 225-249.

Baßler, Moritz (2001[2]) (Hg.): New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur [1995]. Tübingen [u.a.]: Francke.

dies. (2003): New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies. In: A. Nünning and V. Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften.* Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart: J. B. Metzler, 132-155.

dies. (2005): Die Kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen [u.a.]: Francke.

Batalla, Juan (2018): 60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre. In: *Infobae* vom 29.07.2018. https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/ (28.06.2024).

Bayer, Osvaldo (1998[2]): Severino di Giovanni, el idealista de la violencia. Buenos Aires: Planeta.

dies. (2016): Rebeldía y esperanza. Debates, discusiones y documentos. Buenos Aires: Planeta.

BBC-Mundo (2005): Mafalda son diez años nada más. Estudio 834 vom 02.12.2005. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4289000/4289786.stm (02.07.2024).

Ben, Pablo (2012): *Historia global y prostitución porteña: El fenómeno de la prostitución moderna en Buenos Aires, 1880-1930*. REMS Año 5/6, Nro. 5/6, noviembre de 2012/2013. https://estudiosmaritimossociales.org/wp-content/uploads/2014/01/rems-nc2ba-5-6-dossier-gc3a9nero-y-clase-ben-1.pdf (09.07.2024).

Benarós, León (o. J.): La Revista „Fray Mocho" y un tango dedicado. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/276/La-Revista-Fray-Mocho-y-un-tango-dedicado/ (20.06.2024).

dies. (1977): El tango y los lugares y casas de baile. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Primera época. Vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 205- 287.

Benedetti, Héctor Ángel (o. J.): Las novedades de Buenos Aires vistas por un payador. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/creadores/biografia/979/Evaristo-Barrios/ (27.06.2024).

Bennet, Milton (2011): Milton Bennett talks about the DMIS. In: *SIETAREUROPA Journal* – March 2011. http://www.agcc.de/media/Milton%20Bennett%20interview.pdf (25.07.2024).

Berti, Eduardo (1995-1998): *Volver Tango* Part 1, Dir. E. Berti, Prod. Milopea, Fernsehsender *Volver*, Dokumentarfilm, Reihe a zwei Teile. Buenos Aires: Volver/Artear S.A. Katalog: https://www.stafforini.com/tango/tango-documentaries-part-1-volver-tango/ (25.06.2024).

dies. (1998): „Enrique Santos Discépolo". Dir. E. Berti, Prod. E. Marmonti, Journalisten Recherche G. Soria, (Part 2), 53:05. https://youtu.be/JPnusINridg (27.06.2024).

Berti, Eduardo (1999): „La radio y el tango". Dir. E. Berti. Prod. E. Marmonti, Journalisten Recherche G. Soria. https://www.youtube.com/watch?v=8r-UhUqwF8M (09.07.2024).

dies. (2000-2005): *Los capos del tango* Part 2, Dir. E. Berti, Prod. E. Marmonti, Journalisten Recherche G. Soria, Fernsehsender *Solo Tango*, Dokumentalfilm, Reihe a 55 Episoden. https://www.stafforini.com/tango/los-capos-del-tango/ (25.06.2024).

Binda, Enrique (o. J.): Cuando llegó el tango al extranjero. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/233/Cuando-llego-el-tango-al-extranjero/ (11.06.2024).

Blanc, Natalia (2022): Al rescate de „Las aventudas del Negro Raúl", la primera historieta argentina. In: *La Nación* vom 27.05.2022. https://www.lanacion.com.ar/cultura/al-rescate-de-las-aventuras-del-negro-raul-la-primera-historieta-argentina-nid27052022/ (02.07.2024).

Bollnow, Otto F. (1955): *Die Tugend der Hoffnung. Eine Auseinandersetzung mit dem Existentialismus*. In: Zeitschrift Universitas 10. Jg., 153-164 (Tübinger Antrittsvorlesung).

dies. (1962): Filosofía de la Esperanza. El problema de la superación del existencialismo. Título Original: Neue Geborgenheit. Traducido al español por Arturo Orías Medina. Buenos Aires: Fabril.

dies. (2011): Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus. Schriften Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Borensztein, Mauricio (o. J.): Tato Bores: 7 monólogos imperdibles. Ministerio de Cultura. https://www.cultura.gob.ar/tato-bores-7-monologos-imperdibles_6993/(31.07.2024).

Brandmeyer, Rudolf (2016): Poetologische Lyrik. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 164-168.

Briand, René (1972): Crónicas del tango alegre. La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CELA).

Bruno, Paula (2014): Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3176 (12.07.2024).

Burkart, Mara Elisa (2007): La prensa de humor político en argentina. De El Mosquito a Tía Vicenta. In: *Question*, Vol.1 Nro.15. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/420 (09.07.2024).

dies. (2010): De Caras y Caretas a Hum®: a impresa de humor gráfico na argentina du secolo XX. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.88, 26-37, dez-/fevreiro 2010-2011, Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

dies. (2011): Caricaturas de Perón en Satiricón, 1972-1974. In: Revista Papeles de Trabajo, Dossier Imagen y cultura visual Año 4, N° 7, abril 2011, 44-73, IDAES.

dies. (2012): HUM®: la risa como un espacio crítico bajo la dictadura militar. 1978-1983. Tesis Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

dies. (2013): La caricatura política. In: O Pasquim bajo la Dictadura Militar (1978-1980). Domínios Da Imagem, 7(12), 115–134. Buenos Aires: Universidad de S. Martín. https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/21190 (30.07.2024).

dies. (2014): Caricatura política en el cono sur: Entre la radicalización política y las dictaduras militares. In: Revista contemporánea – Dosier convidado: Caricatura política en el cono sur, Año 4, Nro. 4, Vol. 2.

dies. (2017): De Satiricón a Hum®. Risa, sexo y censura política en la Argentina de los años setenta. La revista Satiricón (1972-1976). In: José E. Burucúa (Hg.): Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Burgstaller, Carlos Hugo (2005): La Censura en el Tango. In: *El Orbita*. TANGO Reporter. https://elortiba.org/old/pdf/Burgstaller_Censura_tango.pdf (03.07.2024).

Caballero, Alicia (2018): El tango Cambalache y los males de la economía argentina. In: *La Nación* vom 09.09.2018, https://www.lanacion.com.ar/economia/negocios/el-tango-cambalache-males-economia-argentina-nid2170034/ (04.04.2023).
Cabrejas, Cristina (2002): Quino, siempre vigente. In: *BBC-Mundo* vom 30.11.2002. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2531000/2531587.stm (09.09.2023).
Campra, Rosalba (1996): Como con bronca y junando… La retórica del tango. Buenos Aires: Edicial.
Capanna, Pablo (2019): Las fuentes de *El Eternauta*. In: *El Diletante*. https://revistaeldiletante.com/trabajos/las-fuentes-de-el-eternauta (10.07.2024).
dies. (2010): Particularidades de *El Eternauta*. In: Sasturain 2010 – Canal *Encuentro* (*Continuará*… T1–E13, 29:13, 7:03-9:14. https://youtu.be/kYlN1meWrOI (10.07.2024).
Carella, Tulio (1966): El Tango: mito y esencia [1956]. Buenos Aires: CEAL.
Caride Bartrons, Horacio (2017)**:** Lugares de mal vivir. Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires, 1875-1936. Tesis de doctorado del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – Universidad de Buenos Aires. https://www.academia.edu/41724076/Serie_Tesis_del_IAA_Horacio_Caride_Lugares_de_mal_vivir_Una_historia_cultural_de_los_prost%C3%ADbulos_de_Buenos_Aires_1875_1936 (24.06.2024).
Catta, Victoria (2023): Dante Quinterno más allá de Patoruzú. In: *Historia hoy* vom 14.05.2023. https://historiahoy.com.ar/dante-quinterno-mas-alla-patoruzu-n477 (25.06.2024).
Cattaruzza, Alejandro (Hg.) (2001): Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943). Nueva Historia Argentina, Tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana.
Chamorro, Heraldo (2001): Acerca de la historia del Mapuche y sus colonias en la Pampa bonaerense. Buenos Aires: Tiempo Sur.
Cinelli, Daniel (o. J.): Una introducción al Grotesco Criollo. http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Tercer_nivel/Grotesco_criollo/material_adicional/Grotesco_Criollo.pdf (27.10.2019).
Conde, Oscar (2003) (Hg.): Poéticas del Tango. Buenos Aires: M. H. Oliveri.
dies. (2010): El Lunfardo en la Literatura Argentina. In: *Gramma* – Anejo: II Jornadas de Literatura Argentina: „Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina" – Revista de la Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador. Buenos Aires Año XXI, Número 47, 2010, 224-246. https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/issue/view/176 (10.07.2024).
dies. (2014) (Hg.): Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades. Buenos Aires: Biblos.
dies. (2014): Los temas del *amuro* y la *milonguita*, o como Contursi revolucionó las letras del tango. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 81-103.
dies. (2015): Ilusión y desilusión en el teatro juvenil de Enrique Santos Discépolo. In: M. Crespo Buiturón /O. Conde /A. R. Esteves (Hg.): *Nuevas Lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 51-80.
dies. (2017): Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa).
dies. (2018): Alcances axiológicos del renunciamiento en el drama. El hombre solo y el tango Confesión. In: H.D. Dei (Hg.): *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 115-137.
dies. (2019[3]): Diccionario etimológico del lunfardo. Buenos Aires: Penguin Random House.
Corbineau-Hoffmann, Angelika (2013[3]): Einführung in die Komparatistik. Berlin: Schmidt.

Cortázar, Julio (1951): La Casa tomada y otros relatos. Barcelona: Plaza & Janés.
Cosse, Isabella (2014): Mafalda. Historia social y política. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
dies. (2017): Everyday Life in Argentina in the 1960s. In: *Oxford Research Encyclopedias.* Latin American History.
https://oxfordre.com/latinamericanhistory/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-316 (26.04.2024).
dies. (2022): Quino, un autor que atraviesa generaciones. In: *Diario Popular* vom 17.07.2022. https://www.diariopopular.com.ar/general/quino-un-autor-que-atraviesa-generaciones-n650482 (31.12.2022).
Cotarelo, María Celia / Fernández, Fabián (1994): La toma de fábricas. Argentina 1964. Documentos de Trabajo 2, PIMSA. http://www.pimsa.secyt.gov.ar/publicaciones/DT2.pdf (21.07.2022).
dies. (1998): Lucha del movimiento obrero en un momento de crisis de la sociedad: Argentina, 1975-1976. *Razón y Revolución* nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica. https://www.academia.edu/69622113/Lucha_del_movimiento_obrero_en_un_momentode_crisis_de_la_sociedad_Argentina_1975_1976 (21.07.2022).
Crisafio, Marcelo (2003): Cátulo Castillo. El tango como búsqueda metafísica. In: O. Conde (Hg.): *Poéticas del Tango.* Buenos Aires: M. H. Oliveri, 97-102.
Da Costa, Ana (1999): Entrevista a Juan Carlos Colombres, Landrú. https://anadacosta.wordpress.com/entrevista-a-juan-carlos-colombres-landru/ (25.06.2024).
Dahms, Christiane (2013): Thema, Stoff, Motiv. In: R. Zymner / A. Hölter (Hg.): *Handbuch der Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart: J. B. Metzler, 124-129.
Danero, Eduardo (1971): El cafishio. Buenos Aires: Fontefrida.
Dei, H. Daniel (2014a): La constitución del mundo en la poesía tanguística de Homero Expósito. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 203-210.
dies. (2014b). Discépolo. Todavía la Esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa (Colección Humanidades y Artes).
dies. (2018) (Hg.): Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa).
dies. (2018): La vida en el escenario de los versos: Espera y Esperanza en Enrique Santos Discépolo. In: H.D. Dei (Hg.): Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 139-150.
Del Guercio, Enrique (2009-2013): *Cómo hice* - Primer archivo audiovisual de la canción popular argentina – Fernsehunterrichtszyklus, TV-Sender Canal Encuentro (Teile I, II, III je 13 Episoden a 30 Min.). Dir. E. Del Guercio, Prod. Mirta Arias, Ed. Ignacio Alániz. Buenos Aires: arias.del guercio comunicación.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLzo7yT3-9L1zzreS2SWpABa6NbwvybuFY (03.07.2024).
dies. (2013a): Cambalache de Enrique Santos Discépolo – Profesía en Tango, 28: 36, Dir. E. Del Guercio, Prod. Mirta Arias, Ed. Ignacio Alániz, Journalisten Recherche Gabriel Soria, https://www.youtube.com/watch?v=eKyISWmi5uA (21.06.2024).
dies. (2013b): Cambalache, Enrique Santos Discépolo 1934. Cómo hice, 28: 36. Dir. E. Del Guercio, Prod. Mirta Arias, Ed. Ignacio Alániz, Journalisten Recherche Gabriel Soria, https://www.youtube.com/watch?v=2ZNkBFvlAkg (04.07.2024).
Dell'Acqua, Amadeo (1960): La caricatura política argentina. Antología. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

De Majo, Oscar (1996): Una visión de la historieta argentina de los últimos 40 años. In: *Signos Universitarios*. Revista de la Universidad del Salvador, Año 15, Nro. 29. https://ahira.com.ar/estudios-criticos/una-vision-de-la-historieta-argentina-de-los-ultimos-40-anos-1957-1996/ (24.06.2024).

De Santis, Pablo (1994): Rico Tipo y las Chicas de Divito. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Díaz de León, Raquel (1999): Uno. Biografía íntima de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires: Corregidor.

Dickhaut, Kirsten (2005): Intermedialität und Gedächtnis. In: A. Ell / A. Nünning (2005) (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: W. de Gruyter, 203-226.

Diego, Gerardo (1932): Poesía española. Antología 1915-1932: Unamuno [et. al.]: selección de sus obras publicadas e inéditas / por G. Diego. Madrid: Signo. https://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1447/poetica-de-viva-voz-a-gerardo-diego (04.06.2024).

Dimuro, Jorge (2021): La opinión de un jubilado: La política argentina, un cambalache. In: *La Opinión* vom 2021-12-05. https://www.cronica.com.ar/opinion/La-opinion-de-un-jubilado-La-politica-argentina-un-cambalache-20211105-0046.html (02.07.2024).

Discépolo, Enrique Santos (1986): Cómo nacieron mis canciones. In: Norberto Galasso (Hg.): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 23-44.

dies. (1935): *El alma del bandoneón*. Film. Dir. Mario Soffici, 77:00. Buenos Aires. (Szenen von „Cambalache" Ausführung: https://youtu.be/IiD5AExxKZA (31.07.2024).

dies. (1937): *Melodías porteñas*. Film. Dir. Enrique S. Discépolo / José L. Moglia Barth. 1:11. Buenos Aires: Argentina Sono Film.

dies. (1939) (Dir.): *Cuatro corazones*. Film. Argumento de Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao. Buenos Aires: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.

dies. (1941) (Dir.): *En la luz de una estrella*. Film. Argumento de Armando y Enrique Santos Discépolo. Establecimientos Filmadores Argentinos.

dies. (1947): *Wunder Bar*. Adaptación de la pieza de Herzoc-Farkas. Comedia Musical. Libreto Mecanografiado. Biblioteca Argentores.

dies. (1951): *El Hincha*. Film. Dir. Manuel Romero. Argumento de E.S.D. y Julio Porter. 1:42 Buenos Aires: Estudios A.S.F.

dies. (1951): Diciembre de 1951. Las ocho de la noche. Edición Radial de „Mordisquito", Audio, 5:56. https://youtu.be/3Nn2XXUvLgs (02.07.2024).

dies. (1986): Yo no elegí mi vida. In: Norberto Galasso (Hg.): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

dies. (2006): Mordisquito: ¡a mi no me la vas a contar!. Relatos radiales de Enrique Santos Discépolo. Rosario: Pueblos del Sur. http://www.elortiba.org/old/pdf/Mordisquito.pdf (02.07.2024).

Discépolo, Enrique Santos / Gardel, Carlos (1930): „Yira…Yira…". Videoclips 3:22., Dir. E. Morera, Prod. F. Valle. Buenos Aires: JCE. Ursprünglich in Schwarzweiß gefilmt, hier digital remastered von JCE. https://youtu.be/JSgdVH_W4YI (24.06.2024).

Discépolo, Enrique Santos / Porter, Julio (1966): *Blum*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis. Theaterstück.

Ditschke, Stephan / Kroucheva, Katerina / Stein, Daniel (Hg.) (2009): Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript.

Dittmar, Jakob (2011[2]): Comic-Analyse. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.

Divinsky, Daniel (2021): Quino y sus publicaciones en „De La Flor". Interview vom Lia R. Donadon am 24.03.2021.

Donadon, Lia Roxana (2021): Mafalda: Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik in Argentinien der 1960er und 70er Jahre. Siegen: UniverSi. (*Siegen research in graphic narrative;* 1).

Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand (2002): Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo. Buenos Aires: Siglo XX.

Ďurišin, Dionýz (1968): Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In: Gerhard Ziegengeist (Hg.): *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung.* (Reprint 2024 / De Gruyter). Berlin: Akademie-Verlag, 47-58.

Eco, Umberto (1969): Prolog. In: *Mafalda la contestataria*. Milán: Bompiani

dies. (1984): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt a. M.: Fischer.

dies. (1994): Zwischen Autor und Text. Interpretationen und Überinterpretationen. München / Wien: Carl Hanser.

dies. (2017): Apocalittici e integrati. Milano: Bompiani.

Eckstein, Lars / Christoph Reinfandt (2006): On Dancing about Architecture: Words and Music between Cultural Practice and Transcendence. In: *ZAA-Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 54.1, 1-8.

Erll, Astrid (2005): Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: A. Ell / A. Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.* Berlin: W. de Gruyter, 249-276.

Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.) (2005): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin: W. de Gruyter.

dies. (2008) (Hg.): Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Unter Mitarbeit von Sara B. Young. Berlin/New York: de Gruyter.

Erll, Astrid (2017³) (Hg.): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler.

Evaristo, César (2011): 100 Tangos de oro. Buenos Aires: Lea.

Fabregat, Eduardo (2020): Una obra universal y eterna. Quino, el que nos dibujó a todos. In: *Página 12* vom 01.09.2020. https://www.pagina12.com.ar/tags/47830-joaquin-salvador-lavado (25.06.2024).

Fasanis, Christian (2020): El arte criollo de opinar cantando – Los payadores. In: *El Agrario*: von 23.07.2020. https://www.elagrario.com/conociendo-lo-nuestro-los-payadores-7877.html (31.07.2024).

Favaloro, René (2000): ¿Qué decía la carta de René Favaloro antes de morir?, Video. 4:17. https://youtu.be/tbYexzB948k (02.07.2024).

Feinmann, Eduardo (2023): El crudo análisis de Eduardo Feinmann sobre los saqueos. In: *Radio Mitre* vom 24.08.2023. Video. 9:19. https://youtu.be/a39V3qD7vZo (20.06.2024).

Feinmann, José Pablo (2005): Escritos imprudentes II: Argentina, América Latina y el imperio global. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Fernández Vecchi, Adriana (2018): Enrique Santos Discépolo: la lógica de la negación como apuesta a la esperanza. In: H. Daniel Dei (Hg.): *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 75-91.

Fernández, Laura C**.** (2012): Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978). Mendoza: EDIUNC (Ed. De la Universidad Nacional de Cuyo).

Ferrer, Horacio / Sierra, Luis (1965): Discepolín. El poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda. Buenos Aires: Ediciones Del Tiempo.

Ferrer, Horacio (1980): El libro del Tango. Arte popular de Buenos Aires. Tomo I – Crónica del Tango / Tomo II – Diccionario A-J. Barcelona: Antonio Tersol.

Ferrer, Horacio / Del Priore, Oscar (1999): Inventario del Tango. Tomo I (1849-1939). Buenos Aires: Fondo Nacional de Artes.

dies. (1999): Tomo II (1940-1998). Buenos Aires: Fondo Nacional de Artes.

Fiorucci, Flavia (2011): Intelectuales y peronismo 1945-1955. Published online by Cambridge University Press: 06 March. https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/flavia-fiorucci-intelectuales-y-peronismo-19451955-buenos-aires-editorial-biblos-la-argentina-contemporanea-2011-pp-226-pb/498AFC2B0279395DD68BA89DB0A7A2B7 (02.07.2024).

Flores, Ana B. (2014) (Hg.): Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 90. https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5488 (18.06.2024).

Fluck, Winfried (1997): Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Foresi, Flavio (2017): La represión en la perspectiva transnacional. Las supuestas relaciones de la Triple A. In: *Anuario IEHS*, 32 (2). Tandil, Argentina: Instituto de Estudios Histórico-Sociales Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional del Centro,171-192. https://www.researchgate.net/publication/321875525 (24.06.2024).

Gago, Sebastián (2008): El conocimiento**,** capital definitorio del campo del poder. Su aplicación en El Eternauta. In: *Tebeosfera*, 2da. Época 2, Especial académico, 13.01.2009. https://www.tebeosfera.com/documentos/el_conocimiento_capital_definitorio_del_campo_del_poder.html (18.06.2024).

Galasso, Norberto (1973[2]): Discépolo y su época. Buenos Aires: Ed. Ayacucho.

dies. (1986): Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

dies. (2004): La Revolución Libertadora. Buenos Aires: Centro Cultural „Enrique S. Discépolo". http://elortiba.org/old/pdf/revoluc-libertadora.pdf (18.06.2024).

dies. (2005): Prólogo „El orgullo de ser ‚maldito'". In: R. Horvath (2006): Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia. Buenos Aires: Biblós, 13-15.

dies. (2006): „La década Infame". In: *Cuadernos para la Otra Historia*. Buenos Aires: Centro Cultural „Enrique S. Discépolo" (18.06.2024).

dies. (2012): Disertación sobre Discépolo. In: *UNDAV* (Universidad Nacional de Avellaneda). https://youtu.be/_vUvUa4Ak30 (18.06.2024).

Galasso, Norberto / Dimov, Jorge (2004): Fratelanza: Enrique Santos Discépolo, el reverso de una biografía. Buenos Aires: Colihue.

Gallagher, Catherine / Greenblatt, Stephen (2000): Practicing New Historicism. Chicago: University of Chicago Press Collection.

Gandolfo, Amadeo (2013): Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966). In: *caiana*. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), No 2 | Año 2013.

dies. (2014): La oposición dibujada: Política, Oficios y Gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976). Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Vol. I y II.

García, Fernando (2003): El último ¡Huija! – In Memoriam: Dante Quinterno. In: *Tebeosfera* vom 14.05.2003. https://www.tebeosfera.com/1/Seccion/IM/09Quinterno.htm (24.06.2024).

García, Rodrigo (2016): Quino: Mafalda diría que el mundo hoy es un desastre y una vergüenza. In: *EFE* vom 05.07.2016. http://www.publico.es/culturas/quino-mafalda-diria-mundo-hoy.html (26.05.2024).

García Blaya, Ricardo (o. J.): Mordisquito. Discépolo y el peronismo. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/98/Mordisquito-Discepolo-y-el-peronismo/ (24.06.2024).

García Lorca, Federico (1966): Obras Completas de Federico García Lorca. Madrid: Aguilar.

Gasparini, Omar (2007): Omar Gasparini Portal. Interview vom Tamir Lotan am 22.09.2007 für Canal *(á)#Cultura*. Video. 6:28. Buenos Aires: *ArtAca Consultora de Arte*. https://www.youtube.com/watch?v=6qDKMxUV1u4 (25.06.2024).
dies. (2012): Omar Gasparini recreates historic mural. https://buenosairesstreetart.com/2012/04/omar-gasparini-recreates-historic-mural (30.07.2024).
dies. (o. J.): Omar Gasparini mural escenográfico – Todas las fotos del portal. https://www.flickr.com/photos/tags/omargasparinimuralescenogr%C3%A1fico%E2%80%99 (30.07.2024).
dies. (o.J.): Gasparinis Blog: http://omargasparini.blogspot.com/ (30.07.2024).
Geertz, Clifford (1973): The Interpretation of Cultures. Selected Essays. London: Hutchinson.
dies. (1995) [dt. 1983]: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
dies. (2015): Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. 13. Aufl., Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Genot, Gérard (1980): Niveaux de la comparaison. In: Köpeczi, Béla / Vajda, György M (Hg.): *Littératures de diverses cultures au vingtième Siècle* (Actes du 8ième Congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Budapest 1976), Stuttgart 1980, Vol. 2, 743-750.
Gigenas, Daniel (2015): El humor argentino tiene y tuvo quien lo escriba. In: *La Nación* vom 01.11.2015. https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-humor-argentino-tiene-y-tuvo-quien-lo-escriba-nid1840941/ (31.08.2021).
Gilmore, Leigh (1994): The Mark of Autobiography, Postmodernism, Autobiography and Genre. In: K. Ashley / L. Gilmore / Gerald Peters (Hg.): *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 3-18.
Ginzo, Julio (2019): La política cambalache. In: *Democracia* vom 29.06.2019. https://www.diariodemocracia.com/opinion/206208-politica-cambalache/ (10.07.2024).
Giulianelli, Julián (2022): Trailer *Cafrune*, Dir. J. Giulianelli, Anmerkungen S. Pujol, 02:40. https://www.youtube.com/watch?v=kNVr0eNGnIQ, (02.07.2024).
*Giunta***,** Andrea (2001): Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós. https://archive.org/details/vanguardiaintern0000giun/page/n6/mode/lup (06.06.2024).
Giunta, Néstor G. (2000): La historia del Comic en Argentina. Trabajo realizado con Texto original del Profesor Oscar De Majo 1996, Universidad del Salvador, *Signos Universitarios* Nro. 29. http://www.todohistorietas.com.ar/principal.htm (22.03.2024).
Glück, Helmut / Rödel, Michael (Hg.) (2016): Metzler Lexikon Sprache. 5. aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
Gobello, José (1974): El lenguaje de mi pueblo. Buenos Aires: Orestes.
dies. (1979): Las letras del tango de Villoldo a Borges. Buenos Aires: Stilman.
dies. (1997): Prólogo. In: *Letras de tango*. Vol. 1. Buenos Aires: Ed. Centro Editor, 1-4.
Gobello, José / Bossio, Alberto (1979[2]): Tangos, letras y letristas. Buenos Aires: Plus Ultra.
Gociol, Judith/ Rosemberg, Diego (2000) La historieta argentina. Una historia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
dies. (1991): Algunas historietas que hicieron historia. In: *Todo es historia*, Nro. 288, 50-63. https://pergamo.unlam.edu.ar/pergamo/documento.php?ui=1&recno=54366&n=Todo+es+historia (10.07.2024).
Gociol, Judith / Gutiérrez, José María (2012): La historieta salvaje. Primeras series argentinas (1907-1929). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Goethe, Johann Wolfgang von (1819): West-östlicher Divan, Noten und Abhandlungen – Naturformen der Dichtung. In: *Poetische Werke* [Band 1–16], Berliner Ausgabe 1960ff., Bd. 3, 232-234. http://www.zeno.org/nid/20004849205 (06.06.2024).
Gómez Monzón, Alejandro (2023): La flecha ya está en el aire. El cancionero y la literatura de Yupanqui. Buenos Aires: Mil campanas.
González Tuñón, Raúl (1926): El violín del diablo. Gedichtband. Buenos Aires: El Orbita.
Gordillo, Mónica B. (2007[3]): Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973. In: Daniel James (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana, VIII, 329-380.
Greco, Aníbal (2022): Argentina, campeón del mundo: así fue el camino al título. In: *La Nación* vom 2022-12-18. https://www.lanacion.com.ar/deportes/canchallena/argentina-campeon-del-mundo-asi-fue-el-camino-al-titulo-nid18122022/ (02.07.2024).
Greenblatt, Stephen (1990a): Verhandlung mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Berlin: Klaus Wagenbach.
dies. (1990b): *Resonance and Wonder*. In: Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Jan., 1990, Vol. 43/4, Published by: American Academy of Arts & Sciences, 11-34.
dies. (1995): Kultur. In: M. Baßler (Hg.): *New Historicism Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Wissenschaft, 48-59.
Groensteen, Thierry (2014): Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic. In: *Bundeszentrale für politische Bildung* vom 05.08.2014. https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/189534/zwischen-literatur-und-kunst-erzaehlen-im-comic/ (24.06.2024).
Gutiérrez, José María (1999) La historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
dies. (2013): Dante Quinterno más allá de Patoruzú. In: *Historia Hoy*, Victoria Catta vom 14.05.2023. https://historiahoy.com.ar/dante-quinterno-mas-alla-patoruzu-n477 (10.07.2024).
dies. (Hg.) (2018): A todo Patoruzú. Muestra octubre 2018 – abril 2019. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
dies. (2018): El *Dante* de la historieta argentina, In: *A todo Patoruzú*, 7-12.
dies. (2021) (Hg.): El negro Raúl. Una historieta de Lantieri. Prólogo J. Sasturain y contribuciones de F. Mutinelli, F. Reggiani /A. Paulina. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
Güiraldes, Ricardo (1926): Don Segundo Sombra. Buenos Aires: Ed. Proa.
Han, Byung-Chul (2005): Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin: Merve.
Hartmann, Nicolai (1926): Ethik. Berlin [u.a.]: de Gruyter.
Halbwachs, Maurice (1991): Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Fischer.
Hausendorf, Heiko / Kesselheim, Wolfgang (2008): Textlinguistik fürs Examen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Havlik, Ernst (1991): Lexikon der Onomatopöien. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
Hein, Michael (2002): Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: M. Hein/M. Hüners/T. Michaelsen (Hg.): Ästhetik des Comics. Berlin: Schmidt, 51–58.
Heinrich, Gernot (2015): *docere, delectare, movere* – die Wirkungsweisen der Rede. https://www.academia.edu/12298532/docere_delectare_movere_die_Wirkungsweisen_der_Rede (07.09.2024).
Hempfer, Klaus. 1973. Gattungstheorie. München: Fink.
Hepp, Andreas (2010[3]): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlage.

Hernaiz, Ignacio (2008): En la calle, la historia: El Cordobazo. Crónicas de Archivo. Canal *Encuentro*. Dir. S. Sein, Prod. C. Rosa. Universidad Nacional de Córdoba: Multimedio SRT. https://youtu.be/8VDkQTFR-iU (03.07.2024).

dies. (2010): En la calle, la historia: La noche de los bastones largos. Crónicas de Archivo. Canal *Encuentro*. Dir. S. Sein, Prod. C. Rosa. Universidad Nacional de Córdoba: Multimedios SRT. https://youtu.be/dAp3hmAv214 (03.07.2024).

Hernández, José (1994): Martín Fierro. Grandes Autores Literatura Universal. Edición, notas y vocabulario Alberto Laurent. Barcelona: Edicomunicación S.A.

Hetzel, Andreas (2010): Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie. Bielefeld: transcript.

Hinojosa Torres, José Manuel (2001): Enfermedades incurables. In: *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Antologia/Estonoestodo.htm (24.06.2024).

Hooffacker, Gabriele (o. J.): Crossmedia, Transmedia, Interaktivität, Medienkonvergenz. Begriffe und Zusammenhänge. Fakultät Medien. HTWK. https://www.gelbe-reihe.de/online-journalismus/wp-content/uploads/2021/03/corss-media_transmedia.pdf, (25.06.2024).

Horowitz, Joel (2001): El movimiento obrero. In: A. Cattaruzza (Hg.): *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (1930-1943). Nueva Historia Argentina, Tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana, VI, 239-282.

Horvath, Ricardo (2006): Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia. Buenos Aires: Biblos.

Hühn, Peter (2016): Lyrik und Narration. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 62-66.

Hüningen, James zu (o. J.): Transmedialität. In: *Lexikon der Filmgeschichte Universität Kiel*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:transmedialitat-5550?s%5b%5d=transmedialit%C3%A4t (09.07.2024).

Igal, Diego (2013): Humo®. Nacimiento, auge y caída de la revista que superó apenas la mediocridad general. Buenos Aires: Marea Editorial.

Iglesias Kuntz, Lucía (2000): Quino, el humor libre. In: *El Correo de la Unesco*, julio/agosto S. 70, mit Abb. @Mónica Nogueiras, Barcelona. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000120188_spa?posInSet=1&queryId=89666b64-9b31-4e41-9423-7114b2625474 (24.06.2024).

ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) (2021): La vanguardia es así. Efeméride del Instituto Di Tella. Video vom 22.07.2021. https://www.cultura.gob.ar/instituto-di-tella-10810/ (09.07.2024).

Jäggi, Christian (2009): Sozio-kultureller Code, Rituale und Management: Neue Perspektiven in interkulturellen Feldern. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage.

James, Daniel (1990): Resistencia e Integration. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976. Buenos Aires: Sudamericana.

dies. (Hg.) (2007[3]): Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana.

dies. (2007): Sindicaros, burócratas y movilización. In: ders. (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana, III, 117-168.

Jenkins, Henry (2007): Transmedia Storytelling. Blog-Eintrag vom 21.03.2007. http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (09.07.2024).

Jiménez Etxabe, Josu (2009): El humor de Quino. Videoclip, 1:12. https://youtu.be/Yzew0Dzg5i8 (10.07.2024).

Joachimsthaler, Jürgen (2019): Was produziert Komparatistik? Vergleichen als kulturelle Praxis. In: S. Moraldo (Hg.): *Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang*. Bonn: V&R unipress, 55-69.

Jozami, Aníbal (2020): Los valores que Quino inculcó en sus creaciones fueron mensajes universales. In: *Infobae* vom 01.10.2020. https://www.infobae.com/opinion/2020/10/01/los-valores-que-quino-inculco-en-sus-creaciones-fueron-mensajes-universales/ (25.06.2024).

Jusid, Juan J., (1984): *Asesinato en el Senado de la Nación*, Film. Regie C. Somigliana (Drehbuch), IMDb, 1:45. Buenos Aires: IMDbPro. https://www.imdb.com/title/tt0086915/?ref_=ttfc_fc_tt (18.06.2024).

Kemper, Hans-Georg (2016): Lyrik und Komik. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 178-183.

Kischner, Andrés (2015): ¡Cuánto dolor que hace reír! El grotesco en la obra de Enrique Santos Discépolo. In: M. Crespo Buiturón / O. Conde / A. R. Esteves (Hg.): *Nuevas Lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 203-224.

dies. (2018): Esperanza y desencanto en la obra de Enrique Santos Discépolo. Una poética del don. In: H. D. Dei (Hg.): *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 29-48.

Kohl, Katrin (2016): Die Medialität der Lyrik. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 92-102.

Korol, Juan Carlos (2001): La economía. In: A. Cattaruzza (Hg.): *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (1930-1943). Nueva Historia Argentina, Tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana, I, 17-48.

Kovacsics, Adan (1978): Tango: ein Aspekt der Kultur Argentiniens im zwanzigsten Jahrhundert. N.p., Print.

Kreimer, Juan C. (2009): Galopador contra el viento. In: *Página 12 – Radar* vom 01.02.2009. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5085-869-2009-02-01.html (11.07.2024).

Lagos, Julio (1968): Enrique Luis Discépolo. Interview 1968-01-10. Archivo *Di Film* – Código B-05067, 2:31, https://youtu.be/0ovVwrWfOfw (27.06.2024).

Lamping, Charlotte /André Schwarz (2016): Philosophische Lyrik. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 145-151.

Lamping, Dieter (2016[2]) (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: J. B. Metzler.

Landrú (1994): Entrevista a Juan Carlos Colombres, DiFilm, https://www.youtube.com/watch?v=_Z-sY2QrpXk, 7:38-9:01 (25.06.2024).

dies. (o. J.): Un recorrido por la vida y obra del gran humorista. Ministerio de Cultura. https://www.cultura.gob.ar/de-juan-carlos-colombres-a-landru-un-recorrido-por-la-vida-y-la-obra-del-gran-humorista-grafico_5542/ (2024-06-25).

dies. (o. J.): Fundación Landrú. https://www.landru.org/landru/ (31.07.2024).

Lantieri, Arturo (2021): Las aventuras del Negro Raúl: una historieta de Arturo Lanteri. Contribuciones de F. Reggiani y P. Alberto. Dir. José M. Gutiérrez. Prólogo J. Sasturain. Buenos Aires : Biblioteca Nacional.

Laroche-Signorile, Véronique (2019) : Affaire Stravisky. *Le Figaro* vom 05.10.2022. https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/01/07/26010-20190107ART-FIG00261-affaire-stavisky-la-mort-de-l-escroc-fit-vaciller-la-republique-en-1934.php (18.12.2021).

Latxague, Claire (2016): Lire Quino. Politique et poétique dans le dessin de presse argentin (1954-1976). Tours cedex 1: Presse universitaires François-Rabelais.

Lefèvre, Pascal (1999[2]): Recovering Sensuality in Comic Theory. In: *International Journal of Comic Art*, n° 1, 1999.
dies. (2002): Die Wiederentdeckung der Sinnlichkeit in der Comictheorie. In: M. Hein/ M. Hüners/ T. Michaelsen (Hg.): Ästhetik des Comic. Berlin: Schmidt, 171–181.
Lewin, Kurt (1951): Fiel Theory in Social Science. Selected Theoretical Papers. New York: Harper & Row. https://archive.org/details/fieldtheoryinsoc0000kurt_n7g2/page/n6/mode/1up (06.06.2024).
dies. (1978): La teoría del campo en la ciencia social. Buenos Aires: Paidós. https://archive.org/details/lateoriadelcampoenlacienciasocialkurtlewin (08.10.2023).
Linton, Ralph (2012): Estudio del hombre. México / Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Traducción de Daniel F. Rubín de la Borbolla. https://archive.org/details/Ralph-linton-estudio-del-hombre-fondo-de-cultura-economica-2012 (10.07.2024).
Lobato, Mirta Zaida (2000) (Hg.): El Progreso, la Modernización y sus límites (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
dies. (2000): Estado, política y gobierno en el régimen conservador. In: ders. (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, IV, 179-208.
Lomsacov, Iván (2017): El Eternauta: una fantasía nacional. In: *La Voz* vom 28.07.2017. https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/el-eternauta-una-fantasia-nacional/ (09.07.2024).
Luna, Marcelo (2011): Perón en carticaturas. La mirada gorila. In: *El dedo en la letra* – Blog vom 30.11.2011. https://eldedoenlaletra.blogspot.com/2011/11/peron-en-caricaturas-la-mirada-gorila.html (27.07.2024).
Lüchinger, René (2018): Das Erbe der 68er. Zwölfteiligen Serie in *Blick.ch* https://www.blick.ch/storytelling/2018/68er/index.html (11.07.2024).
dies. (2018): Rock und Pop beflügeln den Protest. In: *Blick* Teil 7: Der Soundtrack zur Veränderung der Gesellschaft. https://www.blick.ch/life/wissen/geschichte/serie-das-erbe-der-68er-popmusik-rock-und-pop-befluegeln-den-protest-id8814187.html (09.07.2024).
Mafud, Julio (1966): Sociología del tango. Buenos Aires: Américalee.
dies. (1971): Psicología de la viveza criolla. Buenos Aires: Américalee.
Malcher, Ingo (2008): Tango Argentino. Porträt eines Landes. München: Beck.
Maliandi, Ricardo (2018): Discépolo y la antinomia ética fundamental. ¿Ya se murió el criterio? In: H.D. Dei (Hg.): *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 13-27.
Manus, Carlos A. (2007): Los suicidios en la década infame y en el tango. Wordpress.com https://musicarberdi.wordpress.com/2007/09/26/carlos-a-manus-los-suicidios-en-la-decada-infame-y-en-el-tango/ (20.06.2024).
dies. (o. J.): Cambalache – „…y en el 2000 también!", „Cambalache" y las letras censuradas. https://www.todotango.com/historias/cronica/169/Cambalache-%c2%aby-en-el-2000-tambien%c2%bb-Cambalache-y-las-letras-censurada/ (25.06.2024).
Marienfeld, Wolfgang (1990): Politische Karikaturen. In: *Geschichte lernen*, 3(18), 13–21. Seelze: Friedrich.
Marinelli, Diego (2004): Quino, a cincuenta años de su debut en los medios gráficos: „He convivido con la censura desde que comencé a trabajar". Interview vom 30.07.2004. https://rebelion.org/he-convivido-con-la-censura-desde-que-empece-a-trabajar/ (30.07.2024).

Marinoni, Belén (2024): Ceferino Reato: „El-kirchnerismo reconcilió al Padre Mugica con los Montoneros y Firmenich". In: *Infobae* vom 02.03.2024. https://www.infobae.com/leamos/2024/03/03/ceferino-reato-el-kirchnerismo-reconcilio-al-padre-mugica-con-los-montoneros-y-firmenich/, (02.04.2024)

Maristain, Mónica (2004): Quinografía. In: *Página 12 – RADAR,* Interview vom 22.02.2004. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1247-2004-02-22.html (09.07.2024).

Martini Real, Juan Carlos (1977): Mañana será Gardel**.** In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Carlos Gardel. Vol. 9. Buenos Aires: Corregidor*,* 1331-1340.

Martiello, Liliana Mabel (o. J.): Apuntes para una historia de la prostitución in Buenos Aires (1920-1940). https://www.revistapersona.com.ar/Persona37/37Martiello.htm (24.06.2024)

Marx, Peter W. (2018): Hamlets Reise nach Deutschland. Eine Kulturgeschichte. Berlin: Alexander Verlag.

Masotta, Oscar (1968): 1ª Bienal Mundial de la Historieta. 15. octubre - 15. noviembre 1968. Dir. O. Masotta. Buenos Aires: Instituto Di Tella y Escuela Panamericana de Arte. https://migefemerides.blogspot.com/2020/11/hoy-recordaremos-la-1-bienal-mundial-de.html (09.07.2024).

dies. (1982[2]): La historieta en el mundo moderno. Barcelona: Paidós.

Matallana, Andrea (1999): Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político. Buenos Aires: Eudeba.

dies. (2008): Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1919 y 1940. Buenos Aires: Prometeo.

dies. (2011): Entre fonógrafos y radios: difusión del tango en las primeras décadas del siglo XX. In: *ReHiMe* – Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, Año 5, N° 4, 2015/16, „La radio y la puesta en escena popular", 126-149. Seminario Internacional, Historia de los Medios en América Latina, Mesa 3 – Fonógrafos, periódicos y radios. https://www.youtube.com/watch?v=5uBs9tP4CFE&t=31s (25.06.2024).

Matamorro, Blas (1971): Historia del tango. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.

dies. (1976): Orígenes musicales. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Sus orígenes. Vol 1. Buenos Aires: Corregidor, 55-98.

dies. (1982): La ciudad del Tango. Tango histórico y sociedad. Buenos Aires: Galerna.

dies. (2000): La familia del tango. In: M. Rössner (Hg.): „*¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!* ". *El fenómeno tanguero y la literatura*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 123-132.

Mauricio, Matías (2021): Enrique Santos Discépolo – La Biblia contra un calefón. Gespräch mit Pujol beim ersten internationalen Lunfardo-Kongress am 20. Oktober 2021 via Streaming aus dem CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini) in der Reihe „*Tango esa posibilidad infinita*". 55:02. https://www.youtube.com/watch?v=dxexQD0JJVs (24.06.2024).

dies. (2023): Tango Post 2001. Estallido social y nuevas poéticas. Prólogo de Sergio Pujol. Buenos Aires: Centro Cultural de la Corporación Floreal Gorini (CCC).

Meerapfel, Jeanine (2015): Mafalda und Eternauta retten die Welt. Die kritische Kunst des argentinischen Comics. In: Akademie der Künste, Akademie-Gespräche. https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we_objectID=49525 (25.12.2024).

Mendelevich, Pablo [u.a.] (1982): Las revistas In: „Crónicas del periodismo. Cuaderno de la historia popular argentina" – Tomo 11. Argentina: Centro Editor de América Latina.

dies. (2019): D-Revistas Magazine. https://issuu.com/d-revistas/docs/magazine_e-dici_n_especial_1 (22.05.2024).

Mesa Gilbert, Carlos (2000): Quino Caricaturista. Interview. Dir. Mesa Gilbert. Prod. *De Cerca* – Biblioteca Virtual, 1:01:50. https://www.youtube.com/watch?v=Q_enrCdDbfU (27.06.2024).

Mesón, Javier (2001)*:* Rueda de Prensa de Joaquín Lavado Quino. In: *Tebeosfera*: https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/ElColeccionista/Quino.htm (28.06.2024).

Miranda, Marisa Adriana (2015): Sobre las „asalariadas del amor": prostitución y norma (Argentina y España, fin-du-siècle). In: *Trabajos y Comunicaciones* (42). http://www.trabajosycomunicaciones.fahce.unlp.edu.ar/article/view/TyC2015n41a04 (21.06.2019).

McCloud, Scott (1993): Unterstanding Comics. The Invisible Art. New York: HarperCollins.

dies. (2001): Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen.

Modern Times (1936) Film, Regie/Prod.: Charles Chaplin. 1:27. Vereinigte Staaten.

Montamat, Daniel G. (2022): De la cultura del cambalache a la ineptocracia política. In: *La Nación* vom 02.02.2022. https://www.lanacion.com.ar/opinion/de-la-cultura-del-cambalache-a-la-ineptocracia-politica-nid02022022/ (01.04.2023).

Montero, Hugo (2013): Oesterheld, la biografía: viñetas y revolución. Buenos Aires, Lomas de Zamora: Sudestada.

Montrose, Louis (1992). New Historicisms. In: Stephen Greenblatt and Giles Gunn (Hg.): *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. New York: The Modern Language Associations of Amerika (MLA), 392-418.

Muñoz, Andrés (1940): Enrique Discépolo. In: ders. (Hg.): *Treinta vidas de artistas argentinos*. Buenos Aires: Anaconda, 301-312.

Muñoz, Miguel Ángel (2008): Los Artistas del Pueblo 1920-1930. Fundación OSDE-IMAGO Espacio de Arte. Buenos Aires. In: *Artexto* vom 09.03.2012. http://revista-artexto.blogspot.com/2012/03/los-artistas-del-pueblo.html (18.06.2024).

Moraldo, Sandro M. (2019) (Hg.): Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang. Bonn: V&R unipress. (*Global Poetics Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zur Globalisierung*; 2).

Nicolini, Fernanda (2021): De Quino a Tute. Por qué es tan difícil hacer humor. In: *La Nación* – Revista *Brando* vom 14.08.2021. https://www.lanacion.com.ar/revista-brando/de-quino-a-tute-por-que-es-tan-dificil-hacer-humor-nid14082021/ (07.09.2024).

Nine, Lucas (2018): Dante Quinterno. El dibujante deliberado. In: J. M. Gutiérrez (Hg.): *A todo Patoruzú.* Muestra octubre 2018 – abril 2019. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 23-29.

dies.: El extraño caso de *Upa* en apuros, 61-63.

Neustadt, Bernardo /Grondona, Mariano (1989): Interview an René Favaloro. In: *Tiempo Nuevo*. TV-Programm, Video, 11:12. https://youtu.be/lpkfTBTWmDM (02.07.2024).

Novau, José Alberto (2004): Cafrune. In: *Opinión* (Misiones) vom 07.08.2004. https://web.archive.org/web/20040829141206/http:/www.misionesonline.net/paginas/opinion.php?id=1678 (28.06.2024).

Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.) (2003): Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart: J. B. Metzler.

Nünning, Ansgar / Sommer, Roy (2004): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. In: ders. (Hg.) *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft.* Tübingen: Gunter Narr., 9–29.

Nünning, Ansgar (2013): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: / Weimer: Metzler.

*Oesterheld***,** Héctor / Solano López, Francisco (1976): El Eternauta II. Buenos Aires: Récord.
dies. (2001): El Eternauta. Prólogo de Juan Sasturain. Buenos Aires: Récord.
dies. (2016): Eternauta. Übersetzung Claudia Wente. Berlin: avant-verlag.
Olivari, Nicolás (1926): La musa de la mala pata. Buenos Aires: Ed. Martín Fierro.
Olmi, Boy (2019): Buscando a Quino. Interview. Dir. Boly Olmi, Prod. Diego Flesca. 29:32. https://www.youtube.com/watch?v=NXMnQrjCAws&t=525s (28.06.2024).
Ordaz, Luis (1989): Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los „grotescos criollos" de Armando Discépolo. In: *Espacio de crítica e investigación teatral* 3/5, 43-51.
Orgambide, Pedro, (1967): El racismo en Argentina. In: Revista *Extra*, abril 1967. http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm (24.06.2024).
Oropeza, Mariano (2020.): Buenos Aires 1940: folklore, boleros, bailables, orgullo y prejuicios. https://www.serargentino.com/argentina/historia/buenos-aires-1940-folklore-boleros-bailables-orgullo-y-prejuicio (11.07.2024).
dies. (2022): Enrique Santos Discépolo, el arlequín triste que sigue mordiendo. https://www.serargentino.com/argentina/musica/enrique-santos-discepolo-el-arlequin-triste-que-sigue-mordiendo (24.06.2024).
Ort, Claus-Michael (2003): Kulturbegriffe und Kulturtheorien. In: A. Nünning / V. Nünning, (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler, 19-38.
Ortiz, Fernando (1940): El fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba. In: *Revista Bimestre Cubana*. Band 46, Havanna, S. 273-278. http://ffo.cult.cu/wp-content/uploads/2020/08/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf (20.06.2024).
O.V. (2006): El pensamiento señora gorda viene por más. In: *Clarín* vom 19.11.2006. https://www.clarin.com/sociedad/pensamiento-senora-gorda-viene_0_SybX40z10Yl.html (2024-07-02).
O.V. (2007): Historia de un país. Argentina siglo XX. Archivo histórico documental *Canal Encuentro*. Dir. T. Bauer, Coord. G. Di Meglio / J. Tritten, Prod. V. Fiorito. Kap. 13, 14, 15, 16: „De Frondizi a Onganía", https://youtu.be/dZlbHqqwMOk (27.06.2024).
O.V. (2011): Generisches Lernen Hallet - Zusammenfassung Der fremdsprachliche Unterricht Englisch 114. S. 2-7 [Notiz zu Kurs „The Genre Approach to Language Learning", Justus-Liebig-Universität Gießen]. https://www.studocu.com/de/document/justus-liebig-universitat-giessen/the-genre-approach-to-language-learning/generisches-lernen-hallet-zsmf/7336207 (24.02.2024).
O.V. (2011): De Tacuará a la guerra declarada. In: *La Capital* – Mar del Plata vom 06.12.2011. https://www.lacapitalmdp.com/noticias/La-Ciudad/2011/12/07/202951.htm (28.06.2024).
O.V. (2015): Aufgabe des Redners. In: *Rheton,* Zeitschrift der Universität Salzburg vom 07.12.2015. https://rheton.at/rheton/2015/12/die-3-aufgaben-des-redners-docere-delectaremovere/ (02.07.2024).
O.V. (2017): Revelaron todos los nombres de las listas negras de la dictadura. In: *Infobae* vom 2017-11-20. https://www.infobae.com/2013/11/07/1521955-revelaron-todos-los-nombres-las-listas-negras-la-dictadura (02.07.2024).
O.V. (2019): 17 libros para entender a Perón a 45 años de su muerte. In: *Infobae* 01.07.2019. https://www.infobae.com/historia-argentina/2019/07/01/17-libros-para-entender-a-juan-domingo-peron-a-45-anos-de-su-muerte (15.02.2024).
O.V. (2021): El escándalo de las vacunas VIP en Argentina llegó a The New York Times. In: *Infobae* vom 25.01.2021. https://www.infobae.com/politica/2021/02/26/el-escandalo-de-las-vacunas-vip-en-argentina-llego-a-the-new-york-times/ (02.07.2024).

O.V. (o. J): La vida y el triste final de Enrique Santos Discépolo. Canal *Encuentro*. Episodio 175. https://www.youtube.com/watch?v=ojWND7tTkio (28.06.2024).

Packard, Stephan / Rauscher, Andreas / Sina, Veronique / Thon, Jan-Nöel / Wilde, Lukas / Wildfeuer, Janina (2019): Comicanalyse. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler.

Pacto Antibélico Saavedra-Llamas (1933): OAS. RAE-Diccionario Hispánico-Jurídico und Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

dies: Tratado antibélico de no-agresión y de conciliación, (Pacto Saavedra-Llamas) - Suscrito en Río de Janeiro el 10 de octubre de 1933. https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/b-9.html (31.07.2024).

dies.: Tratado antibélico de no-agresión y de conciliación – Sublema del tratado. https://dpej.rae.es/lema/tratado-antib%C3%A9lico-de-no-agresi%C3%B3n-y-de-conciliaci%C3%B3n (31.07.2024).

dies.: Vollständigen Text: https://www.dipublico.org/102842/tratado-antibelico-de-no-agresion-y-de-conciliacion-pacto-saavedra-lamas-rio-de-janeiro-10-de-octubre-de-1933/ (27.06.2024).

dies. (2020): *Efemérides* vom 3. Juni 2020. https://www.cultura.gob.ar/6-de-junio-de-1937-carlos-saavedra-lamas-recibe-el-premio-nobel-de-la--9088/ (27.06.2024).

Páez, Julio César (2004): Los tangos testimoniales Contenidos sociales y políticos en las letras de tango. Departamento La Ciudad del Tango – Cuaderno de Trabajo Nro. 38. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Paulina, L. Alberto (2016): El Negro Raúl: Lives and Afterlives of an Afro-Argentine Celebrity, 1886 to the Present. In: *Hispanic American Historical Review* 96:4, Published by Duke University Press, 669-710.

Pehtes, Nicolas / Ruchatz, Jens (2001) (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Pellettieri, Osvaldo (1976): Discépolo: obra poética. Un antecedente: Celedonio Flores. Un contemporáneo: Enrique Cadícamo. In: Félix Luna (Hg.): *Todo es Historia*. Tomo 8. Tango (II). Buenos Aires: Ed. Palermo S.R.L, 7-141.

dies. (1980): Siempre Contursi. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango*. Los poetas (I). Vol. 17. Buenos Aires: Corregidor, 3143-3165.

dies. (2002): Evaristo Carriego y el sistema literario de letras del tango (CD-ROM). In: L. Cliento / O. Conde / P. Labeur (2002): *Actas de las Primeras Jornadas sobre „Sociedad Argentina y Cultura Popular*" (UBA). Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, IES Nro. 1. PDF, S. 1-9.

dies. (2008): El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna.

Peña, Milcíades (1975): De Mitre a Roca. Consolidación de la oligarquía anglo-criolla. Buenos Aires: Fichas.

Perel, Mariana (2017): El desafío de hacer un chiste por día. In: *Clarin* vom 15.05.2017. https://www.clarin.com/espectaculos/desafio-hacer-chiste-dia_0_r1sYYtvgZ.html (25.06.2024).

Pérez, Martín (2020). Quino por Quino: la charla que tuvo con Rep cuando cumplió 80 años. El diálogo en el que el padre de Mafalda repasó su vida. In: *Página/12* vom 01.10.2020. Buenos Aires: La Página S.A. https://www.pagina12.com.ar/295777-quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80 (02.07.2024).

Pérez Pavez, Anahí (2016): Tango y política, nuevo libro de Gustavo Varela. In: *El Destape* vom 29.04.2016. https://www.eldestapeweb.com/tango-y-politica-nuevo-libro-gustavo-varela-n16942 (25.06.2024).

Petersen, Mirko (2018): Der 17. Oktober 1945 in Argentinien: Die Geburt des Peronismus. In: *Amerika 21*, Nachrichten und Analysen aus Lateinamerika. https://amerika21.de/analyse/214909/geburt-peronismus-argentinien (27.06.2024).

Pigna, Felipe (o. J.) (Hg.): *El Historiador*. https://www.elhistoriador.com.ar (20.06.2024)
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/alfonsina-storni-por-felipe-pigna/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/alem-y-la-revolucion-del-parque/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/arturo-frondizi/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/el-asesinato-de-enzo-bordabehere/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/enrique-santos-discepolo/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/las-revoluciones-radicales/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/lisandro-de-la-torre/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/los-negociados-de-la-decada-infame/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/quino-joaquin-salvador-lavado/
dies.: https://elhistoriador.com.ar/quino-joaquin-salvador-lavado-siete-dias-agosto-de-1977/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/la-noche-y-las-luces/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/la-politica-en-los-70/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/la-cgt-ante-el-cordobazo-mayo-de-1969/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar/atahualpa-yupanqui-el-hombre-es-tierra-que-anda-y-vuelve/
dies.: https://www.elhistoriador.com.ar, „El fusilamiento de Severino Di Giovanni, por Roberto Arlt“ sowie https://www.youtube.com/watch?v=Oi90b-4SU7E, 4:09 (31.07.2024).
Pigna, Felipe (2006): Los mitos de la historia Argentina 3. Buenos Aires: Planeta.
dies. (2009): *El espejo retrovisor*. Anécdotas del tango. TV Pública (TVP) *Canal 7* – Documental. Prod. V. Rivas. Video, 00:40:01. Buenos Aires. https://www.youtube.com/watch?v=RQ7MrWV0Q3g (20.06.2024).
dies. (2013): *Los mitos de la historia Argentina 5*, Video, 1:01:00, XXIX Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. https://youtu.be/Q231gcNK4D0 (20.06.2024).
dies. (2015) (Hg.): Ver la Historia. TV Pública. Dir. M. Echave, Prod. P. Giles, 13 Videos a ca. 55 Min., Buenos Aires: Mulata Films. Liste alle Episoden: https://www.youtube.com/playlist?list=PLJxJKaLDiV8hKahnNXmAR-ZODH8HjO4oYY (11.06.2024).
dies. (2015): 1880-1916 El orden conservador, E5, 51:11, https://www.youtube.com/watch?v=8Ragiry2qjY (11.06.2024).
dies. (2015): La década infame 1930-1943, E7, 49:51, https://youtu.be/m_MEkXzb8L8 (20.06.2024).
dies. (2015): Tiempos violentos (1966-1976), E10, 54:25, https://www.youtube.com/watch?v=cgM9ju5VLuY (20.06.2024).
Pignatelli, Adrián Ignacio (JAHR): In: *Historia de Revistas Argentinas*, Tomo II, AAER.
Pinsón, Nestor / García Blaya, Ricardo (o. J.): Orquesta típica Roberto Firpo. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/544/Orquesta-Tipica-Roberto-Firpo/ (11.06.2024).
Posner, Roland (1991): Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: A. Assmann / D. Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a. M.: Fischer, 37-74.
dies. (1992): Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe. In: M. Landsch / H. Karnowski / I. Bystrina (Hg.): *Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1-65.
dies. (2003): Kultursemiotik. In: A. Nünning / V. Nünning, (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler, 39-72.

Potash, Robert A. (2002): Las Fuerzas Armadas y la era de Perón. In: J. C. Torre (Hg.): *Los años peronistas* (1943-1955). Nueva Historia Argentina, Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana, II, 79-124.

Prioul, Françoise (2014): Celedonio Flores: un puente socioliterario o los cimentos de una filosofía tanguera. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 121-144.

dies. (2018): En busca del ser y el existir: Enrique Santos Discépolo y los derechos humanos. In: H.D. Dei (Hg.) *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús (UNLa), 93-112.

Privitellio, Luciano de (2001): La política bajo el signo de la CRISIS. In: A. Cattaruzza (Hg.): *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (1930-1943). Nueva Historia Argentina, Tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana, III, 97-142.

Puccia, E. (1997): El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo 1860-1919. Buenos Aires: Corregidor.

Pujol, Sergio (1999): Historia del baile. De la milonga a la disco. Buenos Aires: Emecé.

dies. (2001): A cien años del nacimiento de Enrique Santos Discépolo. El poeta de la angustia. In: *Revista Ñ* – Edición del Domingo 25.03.2001.

dies. (2002): La década rebelde – Los años 60 en la Argentina. Buenos Aires: Emecé.

dies. (2007): Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. In: Daniel James (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina. Tomo 9, Buenos Aires: Sudamericana, VII, 281-328.

dies. (2008): En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui. Buenos Aires: Emecé.

dies. (2017[2]): Discépolo. Una biografía argentina. Buenos Aires: Planeta.

dies. (2018): De la marca autorial a la interpretación. Pasado y presente de Enrique Santos Discépolo. Manuscrito de la Ponencia en el Museo Carlos Gardel. Unpubliziertes Vortragsmanuskript.

dies. (2019) Entre el Pop y la revolución. In: *Caras y Caretas* vom 01.07.2019. https://carasycaretas.org.ar/2019/07/01/entre-el-pop-y-la-revolucion/ (09.06.2024).

dies. (2021): Enrique Santos Discépolo – La Biblia contra un calefón. Gespräch mit Matías Mauricio beim ersten internationalen Lunfardo-Kongress am 20. Oktober 2021 via Streaming aus dem CCC (Centro Cultural de la Cooperación) in der Reihe „*Tango esa posibilidad infinita*". https://www.facebook.com/watch/?v=315329177057697 sowie https://www.youtube.com/watch?v=dxexQD0JJVs (31.07.2024).

Quino (2004): Catálogo „Quino 50 Años" – Muestra itinerante 2004-2005 de la Fundación Arani, Curadora: Julieta Colombo, Realización: Judith Gociol. Bernal-Pcia. Buenos Aires: Artes Gráficos Ronor.

dies. (2004): Quino por REP. In: *Página/12* vom 22.02.2004. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/1247-209-2004-02-22.html (11.07.2024).

dies. (2021): Momentos Quino. 24 Videos, https://www.youtube.com/@QuinoyMafaldaOficial (11.07.2024).

dies. *Momentos Quino* #2 – Quino y la guerra. Sucesores de Joaquín Lavado Quino. 1:04, https://www.youtube.com/watch?v=PnlrwSCMHaE (11.07.2024.

dies. (2021): *Momentos Quino* #3 – Quino y la juventud. Sucesores de Joaquín Lavado Quino. 1:08, https://www.youtube.com/watch?v=NEIsz-N3kbw (11.07.2024).

dies. (2021*)*: *Momentos Quino* #27 – Quino y su infancia en Mendoza. Auszug aus dem Interview vom Magdalena Ruiz Guiñazú 2012 für *Perfil* in Argentinien. 1:10, https://youtu.be/-jMkUjQf3gA?list=PLmV5hZeIpYQlbk0gkIJwDidnVB2_bzLNO (11.07.2024).

Quinterno, Dante Raúl (1928): El „Indio“ *Curugua-Curiguagüigua* (Patoruzú). In: *Crítica*. Aventuras de Don Gil contento.
dies. (2018): „La historia de Patoruzú: secretos y curiosidades de nuestro primer héroe animado“. Ministerio de Cultura de la Nación 26.11.2018. https://www.cultura.gob.ar/la-historia-de-patoruzu-secretos-y-curiosidades-de-nuestro-primer-heroe-animado_6849/ (27.06.2024).
dies. (2000): Biografía, personajes, tiras cómicas. https://todohistorietas.com.ar/quinterno2.htm (10.07.2024).
dies. (o. J.): Blog *Patoruzista*. http:/www.patoruzista.com.ar/ (31.07.2024).
Quiroga, Horacio (1926): Los desterrados. Buenos Aires: Ed. La Flámula.
Rafael, Eduardo (o. J.): Mores – Los recuerdos de Mariano Mores. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/329/Mores-Los-recuerdos-de-Mariano-Mores (27.06.2024).
Ragendorfer, Ricardo (2022): El palito de abollar ideologías. In: *Caras y caretas* vom 10.07.2022. https://carasycaretas.org.ar/2022/07/10/el-palito-de-abollar-ideologias/ (02.07.2024).
Raillas, Rodolfo (o. J.): Gemälde „El payador rioplatense“. https://pulperiaquila-pan.com/clase-13-el-payador-rioplatense/ (27.06.2024).
Raimundo, Marcelo (2008): *El Plan de Lucha de la CGT en La Plata, Berisso y Ensenada* (1963-1965). V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6351/ev.6351.pdf (31.07.2024).
Rajewsky, Irina (2002): Intermedialität. Tübingen/Basel: Franke.
Reato, Ceferino (2024): Padre Mugica. ¿Quién mató realmente al primer cura villero? Los usos políticos de un asesinato que conmovió a la Argentina. Buenos Aires: Planeta.
Recalde, Héctor (1991): Prostitutas reglamentadas. Buenos Aires 1875-1934. In: *Todo es historia*. Año XXIV – marzo de 1991 Nro. 285, 72-87.
Redacción EG (2022): ¡Argentina campeón del mundo! In: *El Gráfico* vom 18.12.2022. https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1116/60211/%C2%A1argentina-campeon-del-mundo (02.07.2024).
Reents, Friederike (2016): Lyrik und Emotion. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 169-178.
Remak, Henry H. H. (1973[2]): Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Horst Rüdiger (1961) (Hg.): *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart: Kohlhammer, 11-54.
Revista Histopía – Publicación de Filosofía e Historia Universal. https://revistahistopia.blogspot.com/ (11.06.2024)
Rippl, Gabriele (2014): Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: C. Benthien/ B. Weingart (Hg.): *Literatur und Visuelle Kultur*. Berlin: De Gruyter, 139-158.
dies. (2015): Introduction. In: G. Rippl (Hg.): *Handbook of Intermediality*. Literature – Image – Sound – Music. Berlin: De Gruyter, 1-31 (*Handbooks of English and American Studies*; 1).
Ritzer, Ivo / Schulze, Peter W. (Hg.) (2016): Transmediale Genre-Passagen Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS.
Riviera, Jorge (1985): Historia del Humor Gráfico argentino. In: A. Ford/ J. Rivera/ E. *Romano*: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos aires: Legasa.
dies. (1992): Panorama de la Historieta en la Argentina. Buenos Aires: Coquena.
Rocchi, Fernando (2000): El péndulo de la riqueza: La economía argentina en el período 1880-1916. In: Mirta Z. Lobato (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, I, 15-70.

Rojas Flores, Jorge / García Castro, Mauricio (2014): *Humor, magia y política en el diario ilustrado: El caso de Chu Man-Fú (1938-1950)*. In: *MAPOCHO*, Revista de Humanidades, 2. Semester 2014 – Nro. 76, 219-242. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-589342.html (03.05.2024).

Romano, Eduardo (1983): Sobre poesía popular argentina. Buenos Aires: CEAL.

dies. (1985): Inserción de „Juan Mondiola en la época inicial de *Rico Tipo*. In: A. Ford / J. Rivera / E. Romano (Hg.): *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.

dies. (2004): Revolución en la Lectura: El discurso periodístico–literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses. Catálogos. Buenos Aires: Catálogos.

dies. (2014): Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-ó1935). In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 35-50.

Rosa, Claudia (2000): La literatura argentina durante los gobiernos radicales. In: Ricardo Falcón (Hg.): *Democracia, Conflicto social y Renovación de ideas* (1916-1930). Nueva Historia Argentina, Tomo 6. Buenos Aires: Sudamericana, X, 391-434.

Rossi, Pablo (2022a): Un presidente cambalache. In: *Actualidad en Foco*. TV-La Nación+ vom Februar 2022, https://www.youtube.com/watch?v=qXCOs_JR2b8 (02.07.2024).

dies. (2022b): Ilusiones 2023. In: *Hora 21*. TV-La Nación+ vom 30.010.2022. https://pablorossi.news/%E2%96%B6-editorial-ilusiones-2023/ (02.07.2024).

Rössner, Michael (Hg.) (2000): „¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!". El fenómeno tanguero y la literatura. Frankfurt a. M.: Vervuert.

Rozenmacher, Germán (1962): Cabecita negra. Buenos Aires: Anuario.

Rubinich, Lucas (2007): La modernización cultural y la irrupción de la sociología. In: D. James (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana, VI, 245-280.

Rudek, Christof (2016): Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 49-59.

Ruiz Guiñazú, Magdalena (2012). Quino: „No maté a Mafalda: dejé de dibujarla". Interview Für *Perfil*. https://www.culturamas.es/2013/02/09/quino-no-mate-a-mafalda-deje-de-dibujarla/ (09.07.2024).

Russo, Juan Pablo (2023): Crítica de „Cafrune". Julián Giulianelli y el lado b de un cantor popular. In: G*aumont - Escribiendo cine* vom 09.02.2023. https://www.escribiendocine.com/noticias/2022/07/08/14585-critica-de-cafrune-julian-giulianelli-y-el-lado-b-de-un-cantor-popular (09.07.2024).

Salas, Horacio (1997[3]): El Tango. Buenos Aires: Planeta.

Salas, Horacio (2002): Der Tango. Übersetzung Thure Roman Adler. Stuttgart: Abrazos.

Salazar Jaque, Mauro (2016); El filósofo del tango Enrique Santos Discépolo y la desazón de lo moderno. In: *EL desconcierto* vom 25.01.2016. http://www.eldesconcierto.cl/2016/01/25/el-filosofo-del-tango-enrique-santos-discepolo-y-la-desazon-de-lo-moderno/ (30.04.2024).

Saldías, José Antonio (1968): La inolvidable bohemia porteña. Buenos Aires: Freeland.

Sandina, Claudia (2014): Enrique Santos Discépolo (1901-1951) In: *Tango Ayer y Hoy*. Reihe *Estrellas del 2x4*. Video, 11 Min. Buenos Aires: DCP-Producciones. https://www.youtube.com/watch?v=5LsRtIOwk5Y (25.06.2024).

Sapia, Pablo (2018): El camino del Indio: Dante Quinterno y la creación de Patoruzú. In: J. M. Gutiérrez (Hg.): *A todo Patoruzú*. Muestra octubre 2018 – abril 2019. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 15-21.

Sassone, Martín (2021): Enrique Santos Discépolo y el surgimiento del tango teatral. In: *Noticias argentinas* vom 23. Dezember 2021 https://noticiasargentinas.com/cultura/enrique-santos-discepolo-y-el-surgimiento-del-tango-teatral (05.06.2024).

Sasturain, Juan (1987): Homero Expósito. El letrista del cuarenta. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Los poetas (3). Vol. 19. Buenos Aires: Corregidor, 3703-3759.

dies. (1995): El domicilio de la aventura. Buenos Aires: Colihue.

dies. (2010): *Continuará*… T1–E3: Dante Quinterno y Patoruzú. Prod. Nancy Fernández / Dir. D. González. Video, 26:46. https://youtu.be/V4iA0rR0WnU. Buenos Aires: Canal *Encuentro* (www.nativa.tv).

dies. (2010): *Continuará*… T1–E13: Oesterheld Solano López y El Eternauta. Prod. Nancy Fernández / Dir. C. Grosso, Video, 29:18, https://youtu.be/kYlN1meWrOI. Buenos Aires: Canal *Encuentro* (www.nativa.tv).

dies. (2010): *Continuará* T1–E4: Quino y Mafalda. Dir. I. Hernaiz / Prod. N. Fernández, Video, 26:41. https://youtu.be/dkWR5Iy3bUc. Buenos Aires: Canal *Encuentro*. (www.nativa.tv).

dies. (2015): ¡*Plop*! *Caéte de risa* – E4: Quino. Prod. K. Castellano / Dir. G. Sucarrat Video, 28:28, https://youtu.be/1DkdwyEjls8. Buenos Aires: Canal *Encuentro* (www.nativa.tv).

Sasturain, Juan / Maraicas, Eduardo (2015-2016): Katalog von ¡*Plop*! *Caéte de risa*. https://www.youtube.com/results?search_query=%C2%A1Plop!+Ca%C3%A9te+de+risa+ (31.07.2024).

Scarsi, José Luis (1996): Tratantes, prostitutas y rufianes en 1870. In: *Todo es historia.* Año XXIX – enero de 1996, Nro. 342: 8-17.

dies. (2003): De los viejos prostíbulos porteños. El caso de Corrientes 509. In: *Historias de la ciudad.* Una revista de Buenos Aires*,* Año V, Nro. 23 – octubre, 54-67.

Schmeling, Manfred (1981) (Hg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (*Athenaion Literaturwissenschaft*; 16).

Schnakenberg, Ulrich (2017): Politik in Karikaturen II. Schwalbach/Ts.: Wochenschau.

Schneider, Franz (1988): Die politische Karikatur. München: Beck.

Schulze, Peter W. (2016): Transgenre Tango: Intermediale Bezüge und transmediale Passagen zwischen Literatur, Theater, Musik und Film. In: I. Ritzer / P. Schulze (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS., 339-372.

Schüwer, Martin (2008): Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Seibel, Beatriz / Deambrosi, Ricardo (1998[5]): El cantar del payador. Antología. Compilación, prólogo y notas. Biblioteca de cultura popular 10. Buenos Aires: El Sol.

Selles, Roberto (1980): Antes y después de Contursi. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Los poetas (I). Vol. 17. Buenos Aires: Corregidor, 3121-3147.

dies. (o. J.): Armenonville. In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/78/Armenonville-Historia-del-Tango-Armenonville/ (11.06.2023).

dies. (o. J.): Historia del tango „Don Juan". In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/215/Don-Juan-Historia-del-tango-Don-Juan/ (20.06.2024).

Seoane, María / Santa María, Víctor (2008): 110 Años de Caras y caretas: la tragedia y la comedia de la Argentina. Buenos Aires: Fundación Octubre Trabajadores de Edificios.

Sierra, Luis A. (1977): Introducción a los estilos interpretativos del tango instrumental. In: J. C. Martini Real / M. Pampin (Hg.): *La historia del tango.* Época de oro. Vol. 4. Buenos Aires: Corregidor, 517-522.

Sigal, Silvia (2002): Intelectuales y peronismo. In: J.C. Torre (Hg.) *Los años peronistas* (1943-1955), Nueva Historia Argentina, Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana, X, 481-522.
Sommer, Roy (2000): Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung. In ders. (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41, 319–341.
Soria, Gabriel (2016): Enrique Luis Discépolo. Interview vom 2016-11-18. Radio-Sender FM *2x4* „Historias de Oro". 33:39. Tangotrazo. Buenos Aires: Icaro-Producciones. https://youtu.be/PZEO3B2eRog (27.06.2024).
Sosa, Julio (1961): Cambalache mit dem Leopoldo Federico Orchestra (CBS-1961). https://www.youtube.com/watch?v=bIs9u5JEdjw (27.06.2024).
dies. (o. J.): Cambalache, Videoclip. 3:25. https://youtu.be/QKXUTfA3nXk (25.06.2024).
Sosa Baccarelli, Nicolás (o. J.): Discepolo y la política: „Veras que todo es mentira". In: *Todo Tango*. https://www.todotango.com/historias/cronica/422/Discepolo-y-la-politica:-%c2%abVeras-que-todo-es-mentira%c2%bb/ (15.05.2022).
Spörl, Uwe (2006[2]): Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
dies. (2007): Rhetorik/Stilistik. In: Literatur wissenschaftliche Grundbegriffe. http://www.li-go.de/index.html (25.06.2024).
dies.: http://www.li-go.de/_pages/wissensbereiche/rhetorik/movere.html.
dies.: http://www.li-go.de/_pages/wissensbereiche/rhetorik/docere.html.
dies.: https://www.li-go.de/_pages/wissensbereiche/rhetorik/delectare.html.
dies.: http: //www.li-go.de/_pages/wissensbereiche/rhetorik/prodessedelectare.html.
Spranger, Eduard (1950[8]): Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. Tübingen: Niemeyer.
Staiger, Emil (1966[7]): Grundbegriffe der Poetik [1946]. Zürich/Freiburg: Atlantis Verlag.
Steimberg, Oscar (1982): Historieta e ideología en la Argentina. 1936-1937 en la vida de Patoruzú. In: O. Masotta (1982[2]): *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós,159-173.
dies. (1986): Risa peronista, risa antiperonista. In: *Catálogo-libro de la Sexta Bienal* „100 años de humor e historieta argentinos". Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
dies. (2001): Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. In: *Signo y Seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, 12, 99-117.
dies. (2013[2]): Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Stein, Daniel (2006): Jazz-Autobiographie und kulturelle Intermedialität: Theoretische und praktische Überlegungen zur Beziehung von autobiographischem Text und improvisierter Jazz-Musik. In: J. Grage (Hg.): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Würzbug: Ergon, 327-346.
dies. (2008a): From Text-Centered Intermediality to Cultural Intermediality; or, How to Make Intermedia Studies more Cultural. In: F. Kelleter und D. Stein (Hg.): *American Studies as Media Studies*. Heidelberg: Winter, 181-90.
dies. (2008b): Intermedial Satchmo: A Study of Louis Armstrong's Jazz Autobiographics. Dissertation, Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen.
dies. (2012): Music is my life: Louis Armstrong, autobiography, and American jazz. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
dies. (2013): Unzuverlässiges Erzählen in Comicserien. 08.03.2013. Gesellschaft für Comicforschung. http://www.comicgesellschaft.de/?p=3904#more-3904 (27.10.2016).
dies. (2016): Zu den Potenzialen einer kulturwissenschaftlichen grafischen Literaturwissenschaft. Ein Analysevorschlag am Beispiel von Jeremy Loves Graphic Novel Bayou. In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #3*, 4–22.
http://www.closure.uni-kiel.de/closure3/ stein (23.01.2018).

Stein, Daniel (2018): Unzuverlässiges Erzählen in Superheldencomics. In: C. Dallmann/A. Hartung-Griemberg/A. Aigner/Kai-T. Buchele (Hg.): *Comics. Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik*. München: kopaed, 25-37.

Stiletano, Marcelo (2021): Tato Bores: la vigencia de sus monólogos, a 25 años de su muerte. In: *El Frontal* vom 11.01.2021, https://www.elfrontal.com/nota/espectaculos/53129/tato-bores-vigencia-sus-monologos-25-anos-muerte.html (02.07.2024).

Storey, John (2017): Was ist Populärkultur? In: T. Kühn / R. Troschitz (Hg.): Populärkultur. Perspektiven und Analysen. Bielefeld: transcript, 19-40.

Suriano, Juan (2000): El Anarquismo. In: Mirta Z. Lobato (Hg.): *El Progreso, la Modernización y sus límites* (1880-1916). Nueva Historia Argentina, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, VII, 291-326.

Swiderski, Graciela / Farjat, Jorge Luis (1999): La inmigración. Historia ilustrada y memoria audiovisual. Buenos Aires: Gráfica integral.

Taj, Mitra /Kurmanaev, Anatoly /Andreoni, Manuela /Politi, Daniel (2021): „V.I.P Immunization" for the Powerful and Their Cronies Rattles South America. In: *NY Times* vom 25.02.2021.

Tarasiuk Ploc, Laura Ivana / Wiszniacki, Mariano (2019): La ilustración en los inicios de la Revista PBT (1904-1908). Prensa, comunicación visual y sátira política. In: *Eje problemático propuesto 4. Cultura y sociedad: artes, medios y tecnologías digitales* – X Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani 6, 7 y 8 de noviembre de 2019, Buenos Aires. (UNLa y FSOC-UBA). Proyecto: „*Vivir del oficio: dibujantes, grabadores y litógrafos en la modernización de la prensa diaria argentina* (*18941916*)*, entre el empleo y el negocio independiente*". http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/eje-4/ (12.04.2023).

Tcach, César (2007[3]): Golpes, proscripciones y partidos políticos. In: Daniel James (Hg.): *Violencia, Proscripción y Autoritarismo* (1955-1976). Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Sudamericana, I, 17-62.

Télam (2022): Los 90 años de Quino: furor en las redes en homenaje al creador de Mafalda. In: La Nación vom 2022-07.16, https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-90-anos-de-quino-furor-en-las-redes-en-homenaje-al-creador-de-mafalda-nid16072022/, (02.07.2024).

Torre, Juan Carlos (2002): Introducción a los años peronistas. In: J.C. Torre (Hg.): *Los años peronistas* (1943-1955). Nueva Historia Argentina, Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana, I, 11-78.

Torre, Juan Carlos / Pastoriza, Elisa (2002): La democratización del bienestar. In: J.C. Torre (Hg.): *Los años peronistas* (1943-1955). Nueva Historia Argentina, Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana, V, 257-212.

Trillo, Carlos / Brócoli, Alberto (1971): El humor gráfico. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Trillo, Carlos / Saccomanno, Guillermo (1980): Historia de la Historieta Argentina. Buenos Aires: Record.

Turnes, Pablo (2012): El Humor Después del Humor. Conceptos en Torno a Edén de Pablo Holmberg. In: *Antítesis*, Vol. 5, Nro. 9, enero-julio / 2012, 269-299. Brasil: Universidade Estadual de Londrina. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/195720 (31.07.2024).

Ueding, Gert (1995): Klassische Rhetorik. München: Beck.

Ulanovsky, Carlos (1996). Entrevista a Landrú. Entrevistas a Periodistas Argentinos 10. Buenos Aires: Archivo TEA y DeporTEA.

dies. (1997): Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos. Buenos Aires: Ed. Espasa.

Ulla, Noemí (2000): Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras. In: Michael Rössner (Hg.): „*¡Bailá!, ¡Vení!,¡Volá!* ". *El fenómeno tanguero y la literatura*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 133-144.

Urwicz, Tomer (2012): Siempre he sido un francotirador. In: *El País,* Interview vom 2012-09-23, http://historico.elpais.com.uy/suple/ds/12/09/23/sds_665277.asp (28.06.2024).

Varela, Gustavo (2005): Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana. Buenos Aires: Paidós.

dies. (2014): El pasado en el presente: tango y peronismo. In: O. Conde (Hg.): *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos, 183-202.

dies. (2016): Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Buenos Aires: Ariel.

Vázquez, Laura (2010): El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina. Buenos Aires: Paidós.

dies. (2020): Diálogo sobre Quino – Homenaje vom 2020-12-03. Moderación L. Vázquez. Prod. Fondo de Cultura Económica. Participación: I. Cosse, R. Liniers (Tute), D. Divinsky. Video, 1:23:02. Buenos Aires: FCE.

Vázquez Lucio, Oscar (1987): Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 2, 1940-1985. Buenos Aires: Eudeba.

Vega, Carlos (1977): La formación coreográfica del tango argentino. In: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológica* „Carlos Vega", Año 1, Nro. 1, 11-19. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=formacion-coreografica-tango-argentino (05.06.2019).

Vidart, Daniel (1964): Teoría del Tango. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.

Von Sprecher, Roberto (2007): Discurso montonero en las historietas de Héctor Germán Oesterheld. In: Revista *Astrolabio* Nro. 4, 1-14. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/issue/view/37 (11.07.2024).

Voßkamp, Wilhelm (2003): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: A. Nünning / V. Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 73-85.

Wieczorek, Stefan (2012): Transmedialität. Eine Begriffsskizze. In: Thomas Schmitz / Hannah Groninger (Hg.): Werkzeug – Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse. Bielefeld: transcript, 31–50.

Wissen.de (o. J.): Popmusik der 1960er Jahre: Ein musikalischer Aufbruch. https://www.wissen.de/bildwb/popmusik-der-1960er-jahre-ein-musikalischer-aufbruch (11.07.2024).

Wolf, Werner (2005): Intermediality. In: D. Herman/ M. Jahn/ Marie-L, Ryan (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London [u.a.]: Routledge, 252–256.

Yupanqui, Atahualpa (o. J.): Cantor del Sur. Atahualpa Yupanqui Oficial. Video, 4:53. https://www.youtube.com/watch?v=KS0NTw2t2jI (25.06.2024).

dies. (o. J.): Atahualpa Yupanqui („Don Ata"). Héctor Roberto Chavero fue guitarrista, cantautor, poeta y escritor y máxima figura del folklore argentino. In: *Íconos Argentinos*. https://www.argentina.gob.ar/secretariageneral/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/yupanqui (09.07.2024).

dies. (o. J.): 31 de enero nace Atahualpa Yupanqui (que en quechua quiere decir „el que viene de lejanas tierras para decir algo"). https://www.suteba.org.ar/31-de-enero-de-1908-nace-atahualpa-yupanqui-8208.html (09.07.2024).

Zaubertrank: https://asterix.fandom.com/de/wiki/Zaubertrank#cite_note-1 (26.05.2024).

Zymner, Rudiger / Hölter, Achim (2013) (Hg.): Handbuch der Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart: J. B. Metzler.

Zymner, Rüdiger (2016): Typologie der Lyrik – Funktionen. In: D. Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 112-118.

Die Idee zum Band…

entstand bei der Betrachtung des Wandbildes von Omar Gasparini im La Boca-Viertel in Buenos Aires. Das daraus resultierende Interesse, die Kulturpoetiken von Enrique Santos Discépolo (Discepolín) und Juan Salvador Lavado (Quino) komparatistisch zu vergleichen, mag zunächst paradox erscheinen, schließlich haben Tango und Comic auf den ersten Blick nicht viel gemeinsam. Im Ergebnis jedoch erweist sich diese originelle Vorgehensweise als produktiv, denn sie beleuchtet das Zusammenspiel von gesellschaftlichen Konflikten und populären Ausdrucksformen innerhalb der argentinischen Geschichte aus einer ungewöhnlichen Perspektive im Hyperraum der Kultur.



Zur Reihe

Auf die Frage, „Warum noch eine Reihe zur Comicforschung?“, gibt es eine einfache Antwort: Weil das Feld der Comics, oder auch der grafischen Literatur (*graphic narrative*), so riesig und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics so breit gefächert ist, dass vieles, was nicht ohne Weiteres im Mainstream fließt oder für große Verlage zu speziell scheinen mag, einen guten Publikationsort verdient.

ISBN 978-3-96182-208-9

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN