

Lia Roxana Donadon

MAFALDA - Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik im Argentinien der 1960er und 70er Jahre

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16198>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Donadon, Lia Roxana: *MAFALDA - Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik im Argentinien der 1960er und 70er Jahre*. Siegen: universi 2021 (SieGN - Siegen Research in Graphic Narrative 1). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16198>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25819/ubsi/5954>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Lia Roxana Donadon

MAFALDA

Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik
im Argentinien der 1960er und 70er Jahre



SIEGEN RESEARCH IN GRAPHIC NARRATIVE | SIEGN | Band I

Daniel Stein [Hrsg.]

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

|

Lia Roxana Donadon

MAFALDA

|

SIEGEN RESEARCH IN GRAPHIC NARRATIVE | SIEGN | Band I

Daniel Stein (Hrsg.)

Lia Roxana Donadon

MAFALDA

Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik
im Argentinien der 1960er und 70er Jahre

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

© Joaquín Salvador Lavado, Quino. *Toda Mafalda* – Ediciones de la Flor
Die Illustrationen werden mit Genehmigung des Autors reproduziert
www.quino.com.ar

Satz und Layout

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlag:

Mafalda-Wandmalerei Hospital de Niños – Ciudad A. de Buenos Aires

Paseo de la Historieta de San Telmo – Ciudad A. de Buenos Aires

© Fotos: Lia Roxana Donadon

Druck und Bindung

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2021: universi – Universitätsverlag Siegen

www.uni-siegen.de/universi

ISBN: 978-3-96182-075-7

doi.org/10.25819/ubsi/5954

Dieser Band erscheint unter der
Creative Common Lizenz CC BY SA



Inhalt

Vorwort	7
Im Andenken an Quino	9
Danksagung	13
1 Einleitung	15
2 Die Form des Comics	21
Was ist ein Comic?	21
Grafische Elemente	27
Humor im Comic	36
3 Ein historischer Rückblick auf den argentinischen Comic im 20. Jahrhundert	41
Die relevanten Ereignisse und ihre Protagonisten	41
Quino und sein Werk	52
<i>Mafalda</i> : Anfang und Verbreitung	56
4 Das Phänomen <i>Mafalda</i> im gesellschaftlichen Kontext der 1960er und frühen 70er Jahre	63
Die Protagonisten	64
Elemente der Narration	77
Kulturspezifische Aspekte	91
Quinos strategische Finessen	93
Die argentinische Mittelschicht der 1960er und frühen 70er Jahre	98
Interaktionen des Alltags und Elemente des epochalen Wandels	122
5 Zusammenfassung und Ausblick	145
Literaturverzeichnis	149

Vorwort

Zur Reihe

„In einigen zwanzig Jahren wird man über diese ‚Comics-Epoche‘ tiefgründige Abhandlungen schreiben (wir wußten das schon immer etc. etc.) und somit über das, was eben noch ignoriert, auf subtilste klugschreiben“. So schreibt es H. C. Artmann in seinem Pop-Roman *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* im Jahr 1964. Signifikant für die in diesem Vorwort vorgestellte Buchreihe **SIEGN - Siegen Research in Graphic Narrative** ist diese Passage aus mindestens zweierlei Gründen: Erstens erleben wir etwas mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung dieser Passage in der Tat einen veritablen internationalen Boom in der Comicforschung, die bisweilen vielfältiger und weniger besserwisserisch auftritt, als es Artmanns Roman antönt. Zweitens begegnete ich dieser Passage zum ersten Mal in Karl Rihas einleitenden Absätzen zu *zok roaar wumm: Zur Geschichte der Comics-Literatur*, einer 1970 im Gießener Anabas-Verlag erschienenen, für deutsche Verhältnisse recht frühen Auseinandersetzung mit Comics als literarischer Form. Riha wurde einige Jahre nach der Publikation dieses Werks Professor für Deutsche Philologie und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen (damals noch Gesamthochschule Siegen) und damit zu einem Wegbereiter des heutigen Siegener Forschungsschwerpunkts Populäre Kulturen. Er wurde ebenso zu einem frühen Paten der Art von Comicforschung, die ich seit meiner Berufung nach Siegen im Jahr 2014 aus literatur- und kulturwissenschaftlicher und amerikanistischer Perspektive voranzutreiben versuche. An diese Tradition möchte die neue Buchreihe anknüpfen, mit dem Ziel, tatsächlich tiefgründige Abhandlungen über Comics zu publizieren.

An Buchreihen zur Comicforschung mangelt es nicht, was die Frage aufwirft, warum es einer weiteren Reihe bedarf. Die Antwort ist relativ einfach: Weil das Feld der Comics, oder auch der grafischen Literatur (im Englischen: *graphic narrative*), so riesig und die Auseinandersetzung mit Comics so breit gefächert ist, dass vieles, was nicht ohne

Weiteres im Mainstream fließt oder für die großen Verlage zu speziell scheinen mag, einen guten Publikationsort verdient. Hier, in dieser Reihe, sollen daher originelle Monographien und Sammelbände, darunter Dissertationen sowie exzellente Masterarbeiten und andere Forschungsarbeiten aus dem Siegener Kontext und darüber hinaus zu einem erschwinglichen Preis in deutscher oder englischer Sprache erscheinen. Alle Bände müssen einschlägigen Qualitätskriterien entsprechen und werden hybrid – als gedrucktes Buch und als E-book – publiziert. Ein besonderes Interesse besteht an internationalen und transnationalen Themen und an Arbeiten über Comics aus Ländern, die noch nicht prominent in der Comicforschung vertreten sind. Dennoch gibt es keine thematische Eingrenzung und keine Beschränkung auf bestimmte Comic-Formen – anything goes, as long as it's good.

Zum Buch

Die Reihe startet mit Lia Roxana Donadons *Mafalda: Quinos Comic-strip als Gesellschaftskritik im Argentinien der 1960er und 70er Jahre*, der ersten deutschsprachigen Monografie über dieses international beachtete und politisch bedeutsame Werk. Wie Donadon zeigt, ist *Mafalda* eine zeithistorische Fundgrube und gleichzeitig eine subversive Antwort auf die großen gesellschaftlichen Fragen. Diese kulturhistorische Relevanz, die bis heute andauert, ist in der deutsch- und englischsprachigen Forschung bislang nur teilweise aufgearbeitet worden. Das Buch von Lia Roxana Donadon trägt zur Schließung dieser Forschungslücke bei, indem es *Mafalda* akribisch in seiner Zeit verortet und Quinos kreativ-kritischen Blick auf das Argentinien der 1960er und 70er Jahre mit viel Empathie und Gusto untersucht.

Siegen, den 16.8.2020

Daniel Stein

Im Andenken an Quino

Kurz vor Fertigstellung dieses Buchs verstarb Joaquín Salvador Lavado Tejón, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Quino, am 30. September 2020 im Alter von 88 Jahren.*

Die große Trauer und das riesige Medienecho auf die Nachricht seines Todes bekräftigen seine Bedeutung innerhalb Argentiniens und weit darüber hinaus. Zahlreiche Wegbegleiter, Autoren und Künstler, die er mit seinen Arbeiten beeinflusst hat, aber auch offizielle Institutionen und Bürger aller Bevölkerungsschichten und Generationen huldigten den „Maestro“, wie er in seinem Heimatland Argentinien liebevoll genannt wird.

Im Andenken an Quino beginnt die folgende Aufarbeitung der gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutung von *Mafalda*, seinem bekanntesten Comic-Strip, mit ausgewählten Zitaten anlässlich seines Todes (im spanischen Original und der deutschen Übersetzung).

Es un deber del Gobierno Nacional honrar la memoria del dibujante, caricaturista y humorista gráfico por todo lo que ha contribuido a nuestra cultura.

Es ist eine Pflicht der Nationalen Regierung, die Erinnerung an all das zu ehren, was der Zeichner, Karikaturist und grafische Humorist zu unserer Kultur beigetragen hat.

Extracto del Texto oficial del gobierno argentino decretando duelo nacional
Auszug aus dem offiziellen Text der argentinischen Regierung,
die eine nationale Trauer ankündigt, 01.10.2020

* Gedenkseiten: <https://www.quino.com.ar/homenajes>

En las esculturas de Mafalda en Buenos Aires y Mendoza depositan niños y adultos flores como símbolo de agradecimiento a su creador.

Vor den Mafalda-Skulpturen in Buenos Aires und Mendoza hinterlegen Kinder und Erwachsene Blumen als Symbol der Dankbarkeit für ihren Schöpfer.

Comentarios con fotos en varios diarios locales
Kommentare mit Fotos in verschiedenen lokalen Zeitungen, 01.10.2020

Joaquín Salvador Lavado Tejón era uno de los humoristas gráficos e historietistas más brillantes y reconocidos de la Argentina.

Joaquín Salvador Lavado Tejón war einer der brillantesten und anerkanntesten grafischen Humoristen und Cartoonisten in Argentinien.

Diario Mendoza, 01.10.2020

Tristeza infinita por la muerte del maestro Quino. Gracias eternas por enseñarnos con tu arte y darnos a uno de los personajes más queridos de la historieta argentina que va a vivir para siempre en nuestros corazones.

Unendliche Traurigkeit über den Tod von Meister Quino. Ewiger Dank, dass er uns mit seiner Kunst lehrte und uns eine der beliebtesten Figuren des argentinischen Comics bescherte, die für immer in unseren Herzen leben wird.

Facebook, H. Larreta,
Gobernador de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Gouverneur von C. A. Buenos Aires, 01.10.2020

Con Quino irrump[ió] una cosa muy interesante que es el humor inteligente.

Mit Quino brach eine sehr interessante Sache hervor, nämlich der intelligente Humor.

Diario Clarín, M. Verónica Ramírez, Zeichnerin, 01.10.2020

Quino tuvo esa genialidad, la del humorista que está un paso delante de su público [...] Los grandes artistas crean grandes personajes, sin hacer gestos desmesurados que delaten el esfuerzo. Quino fue grande.

Quino hatte dieses Genie, das eines Humoristen, der seinem Publikum einen Schritt voraus ist [...]. Große Künstler schaffen großartige Figuren, ohne übermäßige Gesten zu machen, die ihre Bemühungen verraten. Quino war großartig.

Diario Clarín, B. Sarlo, 02.10.2020

Es verdaderamente emocionante el amor con que millones de personas despiden a un GRANDE.

Die Liebe, mit der Millionen von Menschen einen Grandiosen abfeiern, ist wirklich aufregend.

Facebook, offizielle Mafalda-Seite, Leserin, 02.10.2020

Lo intuíamos. EL verdadero Principito era Quino.

Wir haben es gespürt. Der wahre kleine Prinz war Quino.

Twitter Zeichner Miguel Rep,
@miguelrep mit gewidmeter Zeichnung, 30.09.2020

Mirá que cambiaste el mundo con tus dibujitos, eh! Lo mejoraste bastante. [...] Hace mil años que dejaste de dibujar y La Mafalda sigue hablando, dele que te dele.

Du hast die Welt mit deinen Zeichnungen verändert, eh! Du hast sie ziemlich verbessert. [...] Es ist Tausend Jahre her, seit du aufgehört hast zu zeichnen, und La Mafalda redet ununterbrochen weiter.

Diario Clarín, Juan M. Loiseau-Tute,
Extracto de la carta personal del dibujante a Quino
Auszug aus dem persönlichen Brief des Karikaturisten an Quino, 01.10.2020

Adiós maestro: el mundo de la cultura despide a Quino. [...] Con repasos a sus reconocimientos en vida, icónicas viñetas de su personaje insigne, y la crítica social que lo caracterizó.

Auf Wiedersehen Maestro: Die Welt der Kultur verabschiedet sich von Quino. [...] Mit Rückblicken auf seine Anerkennungen im Leben, ikonischen Vignetten seines berühmten Charakters und die Gesellschaftskritik, die ihn charakterisierte.

Diario La Tercera, M. Garrido, 01.10.2020

Se murió Quino. Toda la gente buena del país y del mundo lo llorará

Quino ist gestorben. Alle guten Leute des Landes und der Welt werden weinen.

Twitter, Daniel Divinsky,
ex-Editor Ediciones de la Flor,
@DanielDivi1, 30.09.2020



Danksagung

Das vorliegende Buch ist eine überarbeitete Fassung meiner Masterarbeit, die ich im Rahmen meines Internationalen Kulturhistorischen Studiums an der Universität Siegen im April 2017 eingereicht habe.

Zu verdanken ist die Entstehung dieser Arbeit unter anderem der Offenheit gegenüber meinem interdisziplinären Unterfangen sowie der Wertschätzung der latein-amerikanischen Kultur meiner beiden Betreuer. Prof. Dr. Daniel Stein danke ich für das Vertrauen und die fachliche Unterstützung während meines Denk- und Schreibprozesses, Dr. Laura Roman del Prete für die Ermutigung, mein Vorhaben zu verwirklichen. Für die Hilfe beim Korrekturlesen danke ich Svend Matthiesen. Für die Erlaubnis, Quinos *Mafalda*-Strips abzdrukken, bin ich Julieta Colombo dankbar. Des Weiteren bin ich allen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die Anregungen zur Entwicklung dieser Arbeit geliefert haben, zu Dank verpflichtet.

Besonders danke ich meiner Familie: zuerst meinem Mann Alfredo für die Kraft und den Zuspruch, die mir den harten Weg erleichtert haben, und schließlich meinen beiden verstorbenen Eltern Giovanni und Betty, die immer bemüht waren, ihre Kinder intellektuell zu fördern. Ihnen widme ich diese Veröffentlichung.



Lia Roxana Donadon

Comics sind Bildgeschichten, die die Verhältnisse, unter denen wir leben, huldigend, parodierend oder satirisch beschreiben. Wer über Comics spricht, muß auch über die Gesellschaft, die sie produziert, nachdenken.

(Hoffmann/Rauch 1975: 2)

1 | Einleitung

Der Comic ist eine der populärsten grafischen Ausdrucksformen unserer Zeit. Er ist das Ergebnis eines jahrhundertelangen Experimentierens und hat eine differenzierte Entwicklung von den Frühformen der Erzählung mittels Bildern bis zur gegenwärtigen grafischen Literatur erlebt. Dietrich Grünewald beschreibt die begriffliche Herkunft des Comics wie folgt:

Der Begriff ‚Comic‘ hat sich seit Ende des 2. Weltkrieges als Übernahme aus dem Amerikanischen sowohl im Deutschen als auch weitgehend international etabliert. Von der inhaltlichen Bedeutung (engl. komisch; comical: lustig, drollig) gelöst wird Comic (oft im Plural: Comics) als unscharfer Sammelbegriff für moderne Bildgeschichten verwendet.

(Grünewald 2002: 3)

Comics erzählen Geschichten in Bildern, die oftmals mit Text gekoppelt sind und vom Leser in ihrer Abfolge erfasst und gedeutet werden müssen, wie Jakob Dittmar schreibt:

Der Comic oder eben die Bildergeschichte zeigt Bildinformationen, die vom Leser wie bei jedem bildgebenden Medium zu interpretieren wären, und ergänzt sie um textliche Interpretationen und andere Kommentare, wodurch die Wertung der Bildinhalte im Sinne der Erzählung beeinflusst wird.

(Dittmar 2011: 19)

Auf diese Weise erlauben Comics einen spielerisch-kreativen Ausdruck und besitzen gleichzeitig die Fähigkeit zur Berichterstattung und Bewusstseins sensibilisierung. Monika Schmitz-Emans betont in diesem Zusammenhang eine transkulturelle Konstante: „According to the most influential approach, comics represent an art of *story-telling* that is rooted in a basic and transcultural human inclination to give a narrative form to experiences and imaginations“ (Schmitz-Emans 2013: 385). Als Darstellungsform ist der Comic aber nicht nur mit der globalen Massenkultur, sondern auch mit der individuellen Kulturgeschichte einzelner Länder verbunden, wie die Comicwissenschaft aufgezeigt hat:

Comics, das kann man mit Sicherheit feststellen, sind in ihren verschiedenen Spielarten heute weder aus den Kulturlandschaften einzelner Länder noch aus dem zunehmend global fließenden Strom bildbasierter Narrative wegzudenken.

(Stein 2018: 25)

In diesem Kontext spricht Dittmar von „in Comics projizierten Wünschen“ (Dittmar 2011: 7). Er erkennt, dass „Comics [...] viel über die Kultur und Gesellschaft, aus der sie stammen“ (ebd.: 12), aussagen und rät daher, „die[se] ‚unscheinbaren Oberflächenäußerungen‘ ihrer Zeit [...] als Quellen der Kultur-, Kunst- und Geschichtswissenschaft“ (ebd.) zu erschließen. Dittmars Überzeugung basiert auf Siegfried Kracauers Aussagen über das Verhältnis von Geschichte und den Ausdrucksformen, durch die sie sich rekonstruieren lässt:

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. [...] An seine Erkenntnisse ist [...] ihre Deutung verknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich gegenseitig.

(Kracauer 1977: 50, zit. n. Dittmar 2011: 12)

Dieses Verhältnis wird in Kapitel 4 „Das Phänomen *Mafalda* im gesellschaftlichen Kontext der 1960er und frühen 70er Jahre“ durch Beispiele illustriert.

Mit Blick auf den Begriff *Comicstrip* bemerkt Grünewald: „Erst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde es üblich, die Bildgeschichten in den US-

amerikanischen Zeitungen, bis dahin ‚the new humour‘ oder ‚funnie‘ benannt, mit dem Begriff ‚Comic-Strip‘ zu kennzeichnen“¹ (Grünewald 2000: 3). Die spezifische Form – das formale Prinzip der ‚Bilderstreifen‘ – fand weltweit Verbreitung. Ein Beispiel dafür ist *Mafalda*², ein von Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino, 1932–2020) geschaffener Comicstrip, der sich über Generationen hinweg großer Beliebtheit erfreute und auch heute noch rezipiert wird, insbesondere in Argentinien, seinem Ursprungsland, aber auch weit darüber hinaus. *Mafalda* verkörpert genau jene unscheinbare Oberflächenäußerung im Sinne Kracauers, deren kulturhistorische Verortung – in diesem Fall im Argentinien der 1960er und frühen 70er Jahre – zur Deutung gesellschaftlicher Entwicklungen und epochaler Veränderungen beitragen kann. Es lohnt sich daher, die andauernde Beliebtheit des Strips und seinen Status als gefeiertes argentinisches Kulturgut zum Anlass zu nehmen, „über die Gesellschaft, die [diesen Comic] produziert hat, nachzudenken“ (Hoffmann/Rauch 1975: 2).

Dieses Buch ist in drei Teile gegliedert. Kapitel 2, „Die Form des Comics“, erläutert die Funktionsweisen von Comics und liefert damit die comicwissenschaftlichen Grundlagen für die Analyse der kulturhistorischen Bedeutung *Mafaldas*. Es widmet sich den folgenden Fragen:

- Was sind Comics?
- Auf welche Schemata greifen sie zurück?
- Was sind ihre Bestandteile?
- Welche narrativen Strukturen haben sie?
- Welche humoristischen Techniken lassen sich erkennen?

Aufgrund der umfangreichen Literatur zur Geschichte des Comics sowie des limitierten Rahmens der vorliegenden Untersuchung wird sich Kapitel 3 lediglich auf einen kurzen historischen Überblick über den argentinischen Comic im 20. Jahrhundert konzentrieren und dabei Quinos Oeuvre besondere Aufmerksamkeit schenken. Folgende Fragen werden dabei beantwortet:

1 Grünewald übernimmt für seine Argumentation Erkenntnisse aus Knigge 1996: 25f.

2 Im Folgenden wird *Mafalda* (kursiv) für den Mafalda-Strip verwendet, um ihn von der Comic-Figur Mafalda zu unterscheiden.

- Welche Entwicklung nahm der Comic in Argentinien im 20. Jahrhundert?
- Was charakterisiert Quinos Humor in seinen Werken?
- Welche lokalen und nationalen Ereignisse begleiteten die Schöpfung und Verbreitung von *Mafalda* bis 1973?

Den Schwerpunkt meiner Analyse bildet in Kapitel 4 die Erkundung der soziokulturellen Bedeutung von *Mafalda*. Grundlage dafür sind die Bildgeschichten, die in der Original-Buchausgabe *Mafalda 0–10* (1966–1974), *10 Años con Mafalda* (1973) und *Toda Mafalda* (1993) erschienen sind. Folgende Fragen, die sich spezifisch auf *Mafalda* beziehen, stehen im Zentrum dieses Kapitels, mit dem Ziel, das Gesamtphänomen *Mafalda* systematisch auszuleuchten:

- Wer sind die Protagonisten und in welchem sozialen Umfeld bewegen sie sich?
- Was sind typische narrative Merkmale des Strips?
- Welche gesellschaftlichen Konflikte werden verhandelt?
- Worin besteht die kulturelle Relevanz des Strips?
- Was könnten die Gründe für den dauerhaften Erfolg des Strips sein?

Meine Überlegungen zielen darauf ab, die Realität, die in *Mafalda* „huldigend, parodierend oder satirisch“ (Hoffmann/Rauch 1975: 2) konstruiert wurde, comicwissenschaftlich und kulturhistorisch einzuordnen. Ich gehe den Kerngedanken ausgewählter Strips genauer nach, um Rückschlüsse auf die soziopolitischen Konflikte zu ziehen, die sie kommentieren, und um Einblicke in *Mafaldas* Rolle innerhalb der epochalen gesellschaftlichen Umwälzungen ihrer Zeit zu erlangen. Ferner ist es mein übergeordnetes Ziel, das Phänomen *Mafalda* als Form des visuellen nationalkollektiven und kulturellen Gedächtnisses Argentiniens zu erforschen und mich kritisch mit den daraus ableitbaren Erkenntnissen auseinanderzusetzen.³

³ Der Begriff *nationalkollektives Gedächtnis* wird hier als eine gemeinsame (= kollektive) Gedächtnisleistung einer Gruppe von Menschen einer Nation verwendet, während das Medium des Comics als Träger (visuelle Form) operiert. Das Konzept des *kulturellen Gedächtnisses* „umfaßt die Inhalte, kulturellen Rahmenbedingungen und gesellschaftlichen Überlieferungsformen der kollektiven Erinnerung“ (Nünning 2004: 218). Dieses Konzept geht auf den französischen Soziologen M. Halbwachs und den

Am Ende dieser Arbeit steht ein Fazit, das die Ergebnisse meiner Analyse zum besseren Verständnis von *Mafalda* als paradigmatisches soziokulturelles Phänomen des 20. Jahrhunderts zusammenfassen wird.

Alle in dieser Arbeit verwendeten Illustrationen unterliegen dem Copyright von Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Alle Übersetzungen der Strips bzw. der Zitate (außer Zitate auf Englisch) wurden von der Verfasserin dieser Arbeit vorgenommen.



Mentalitätshistoriker J. Le Goff zurück. Es wurde von Aleida und Jan Assmann im Rahmen der historischen Kulturwissenschaft systematisch ausgearbeitet (vgl. ebd.). Für zusätzliche Information siehe Halbwegs 1991 und 1985; J. Assmann 1988: 9-19, 14-15.

2 | Die Form des Comics

Dieses Kapitel geht zunächst der Frage nach dem Comic im Allgemeinen nach, gefolgt von einem Überblick über die medienspezifischen Elemente des Comics. Den Abschluss bildet eine kurze Darstellung des Einsatzes von Humor im Comic, da dies für die *Mafalda*-Analyse in Kapitel 4 relevant werden wird. Weiterhin ist anzumerken, dass aufgrund des limitierten Rahmens dieser Arbeit weder die Unterschiede zwischen Comic und Film und die Besonderheiten von Comics in digitalen Medien, noch die Bandbreite des Mediums Comic insgesamt thematisiert werden können.⁴

Was ist ein Comic?

Comics begeistern Kinder und Erwachsene kulturübergreifend. Wahrscheinlich hat fast jeder schon einmal einen Comic gesehen oder in der Hand gehabt, vielleicht sogar eingehend gelesen. Was das Medium angeht, kann allgemein festgehalten werden, dass in ihm Bild und Wort in der Regel interagieren:

Comic ist eine Sequenz von Bildern oder Bildelementen, die einen Handlungsstrang oder Gedankenflug erzählen und dazu in räumlicher Folge (zumeist in direktem Nebeneinander) gezeigt werden. Sequentialität entsteht durch das Schaffen von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Bildern und gegebenenfalls Textstücken, die nebeneinander abgebildet sind.

(Dittmar 2011: 44)

Die Forschungsliteratur, die sich mit dem Phänomen Comic auseinandersetzt, ist immens – und entsprechend hoch ist die Anzahl der darin vorgestellten Definitionsansätze. Andrea Zöhler stellt fest: „Auffällig

4 Ausführliche Informationen dazu liefern (u. a.) Dittmar 2011: 21–33; Zöhler 2012: 23ff.

an den [...] [bisherigen] Arbeiten ist, dass jeder für sich und den Zweck seiner Arbeit eine eigene Definition zusammenstellen musste“ (Zöhler 2012: 14). Aus diesem Grund, und um eine Antwort auf die Frage zu finden, *was ein Comic ist*, wird hier – in Anlehnung an Zöhler – folgendermaßen vorgegangen: Zuerst werden etablierte wissenschaftliche Ansätze erörtert. Hierbei wird noch keine allgemeingültige Definition des Comics angestrebt. Vielmehr sollen die Merkmale bestimmt werden, die das Ideal eines Comics kennzeichnen. In einem zweiten Schritt werden diejenigen Merkmale der vorgestellten Definitionen, die als Beschreibungskriterien für die vorliegende Arbeit dienen sollen, zusammengefasst; hier erst wird also eine für diese Arbeit gültige Definition formuliert.

Die Autoren des Werkes *Il Fumetto* (1996) schreiben, dass es Rodolphe Töpffer (1779–1846) als erstem Zeichner gelungen sei, eine allein auf Bildern basierende semantische Struktur in einer flexiblen Sequenz von Bildern und Text zu erzeugen (vgl. Moliterni et al. 1996: 14).⁵ Interessant ist aber Töpffers eigene Definition des Comics, für die er den Begriff der *grafischen Literatur* prägte:

Es ist möglich, Geschichten in Kapiteln, Zeilen und Worten zu schreiben: das nennen wir dann Literatur im eigentlichen Sinne. Es ist möglich, Geschichten in einer Abfolge von Szenen zu schreiben, die graphisch dargestellt werden: das ist dann graphische Literatur (*littérature en estampes*).

(Töpffer 1980:

Essay zur Physiognomie, zit. n. Cuccolini 2002: 65)

Daniele Barbieri kommentiert Töpffers Ausführungen ausführlich, indem er den Unterschied zwischen der Verbalsprache und der Sprache des Comics erörtert:

Die Sprache der Comics ist eine narrative. Verglichen mit der wichtigsten narrativen Sprache, der Verbalsprache, weist sie jedoch einige Unterschiede auf. Der offensichtlichste von ihnen besteht in der überwiegend grafischen Natur der Erzählung in den Comics. Doch obwohl

5 Im Jahr 1827 veröffentlichte der Genfer Rodolphe Töpffer „erstmal sieben *Erzählungen für Bilder* [...] Das Novum [...] bestand darin, dass mit Bildsequenzen Abenteuer von Personen erzählt wurden, die von Sequenz zu Sequenz etwas verfolgten, weshalb die gesamte Geschichte erst durch alle Bilder zusammen entstand“ (Zöhler 2012: 15).

der Unterschied auf dieser Ebene offensichtlich ist, sind es seine Auswirkungen auf die Behandlung von Zeit und Erzählrhythmus in Literatur bzw. Comics überhaupt nicht.

(Barbieri 2002: 125)

Die Qualität von Comics ist durch eine besondere Informationsverdichtung von Text und Bild gekennzeichnet. Dittmar deutet diese Besonderheit wie folgt: Der „Comic ist weder ein geschriebener Text im herkömmlichen Sinne, noch eine reine Bildergeschichte. Er arbeitet mit den Stärken beider Erzählformen und kombiniert sie zu einer neuen“ (Dittmar 2011: 50). Aus diesem Grund müssen beide Ausdrucksformen als eine Sinneinheit gelesen werden, damit ein Comic verstanden werden kann.

Nach reiflicher – und für die Leserschaft in einer Reihe von Panels nachvollziehbarer – Überlegung gelangt McCloud in *Understanding Comics* zu folgender Definition, die alle Arten von Comics einschließt: „[Comics sind] zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“ (McCloud 2001: 17). Diese sehr weitgreifende Auslegung trifft beispielsweise auf Montageanleitungen und Betriebshandbücher zu (vgl. Jüngst 2010: 13; Zöhler 2012: 16).⁶ Tatsächlich gibt es entsprechende Verwandtschaften – Will Eisner verweist etwa auf den Einsatz von Comics in der Werbung, zur technischen Dokumentation etc. (vgl. Eisner 2000: 142–145).

Eisner stellte bereits vor McCloud fest, dass es sich bei Comics zwar um sequentielle Kunst handele, dass diese aber ausschließlich dem Erzählen einer Geschichte diene. Er erkannte “the unique aesthetics of Sequential Art as a means of creative expression, a distinct discipline, an art of literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea” (Eisner 2000: 5).

Grünewald merkt weiterhin an, dass sich „[Comic] als Sammelbegriff durchgesetzt hat – allerdings unscharf und nicht umfassend definierbar“ (Grünewald 2000: 4). Er zitiert die Erläuterung von Rainer Schwarz: „Maßgebend für die Definition des Comic-Begriffs bleiben die [...] Bestandteile: Erzählcharakter, Bildreihung, Sprechblasen“ (Schwarz 1977: 11). Der Erzählcharakter von Comics ist innerhalb des Panels als Kombination von Wort und Bild erkennbar, wobei ver-

6 Beispiel: IKEA-Tisch. Siehe dazu Dittmar 2011: 74.

schiedene Trägermedien⁷ in Frage kommen (vgl. Dolle-Weinkauff 1990: 14f.). Diese Definition kann noch durch Kagelmanns Anmerkung, wonach es sich bei Formen wie dem Comicstrip um „ein feststehendes Inventarium von Personen und [ein] periodisches Erscheinen [...] (Kagelmann 1975: 9) handele, erweitert werden.

Zusammenfassend ist mit Blick auf die genannten Definitionen festzuhalten, dass es sich bei Comics um eine Form der grafischen Literatur handelt, deren erzählerische Bildreihung aus Panels besteht, die durch sogenannte *gutters*⁸ getrennt werden. Diese werden zu einer räumlichen Sequenz von mindestens zwei⁹ Panels angeordnet, sodass mittels eines typischen Zeichenvorrats aus ihrer narrativen Sprache eine Geschichte transportiert wird, die bei den Betrachtern eine ästhetische Wirkung auslöst, wobei die Beschaffenheit des Trägermediums nicht fest vorgegeben ist. Demzufolge wird hier der Begriff Comic als allgemeiner Terminus für jede grafische Literatur verwendet, die den bereits erarbeiteten Merkmalen entspricht.

Aus einer anderen Perspektive betrachtet, ist der Comic – unabhängig von einer ästhetischen Bewertung oder semiotischen Betrachtung – das Produkt einer Industrie. Als Kommunikationsmittel, das die Eigenschaften der Massenkulturproduktion¹⁰ hat, ist er häufig in einen geregelten Produktionsprozess integriert. Barbieri konstatiert in seiner fundierten Aufarbeitung der Comic-Geschichte: „il fumetto resta a lungo vincolato alle strategie della grande industria editoriale“¹¹ (Barbieri 2009: 11). Dittmar ordnet die Comics der „Gattung der Druckmedien“ zu und führt aus, dass technische Mittel und Materialien (i. d. R. Zeichenutensilien und Papier) für die Erzeugung von Bildgeschichten notwendig sind (vgl. Dittmar 2011: 19). Und weil für ein solches Produkt sowohl das Trägermedium als auch die Erscheinungsform einen großen Einfluss auf die Rezeption ausüben, sollten diese direkt bei der Konzeption der Bilder sorgfältig mit bedacht werden (vgl. ebd.: 20f.). Darüber hinaus, so Dittmar weiter, „ist das For-

7 Hiermit sind Printmedien wie Zeitschrift, Buch usw. gemeint (vgl. Zöhler 2012: 19).

8 „Weiße Leerstellen zwischen den gerahmten Einzelbildern“ (Ditschke/Kroucheva/Stein 2009: 13).

9 „Diese Einschränkungen bedeuten nicht, dass Einzelbilder [z. B. Cartoons] oder sprachlose Comics [z. B. pantomimische Comics] aus der Medienbezeichnung ‚Comics‘ herausfallen“ (Ditschke/Kroucheva/Stein 2009: 13).

10 Zur Einstufung des Comics als Massenmedium siehe „Comics und Medien“ in Dittmar 2011: 19–38.

11 „Der Comicstrip bleibt lange an die Strategien der großen Verlagsindustrie gebunden“.

mat der Seiten eine Rahmenbedingung für die Darstellung der Narration“ (ebd.: 21). Um „die Verschiedenartigkeit der Comics“ (Zöhler 2012: 24) zu erfassen, sollte man „[Pascal] Lefèvre zufolge [...] auch die Formate beachten, in denen die Comics veröffentlicht werden“ (ebd.). Lefèvre unterscheidet zwischen sechs Formaten¹²: Comicstrip, Comic-Buch, Manga-Magazin, Europäisches Album, One-Shot-Comic, Small Press. Eine detaillierte Beschreibung dieser Formate würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Der hier folgende Abschnitt beschränkt sich daher auf Ausführungen zum Comicstrip, da dieser für den Schwerpunkt der Arbeit – die *Mafalda*-Analyse – wesentlich ist.

Der Umfang des Comicstrips wird wie folgt beschrieben: „1/3 einer Seite, erscheint täglich, wird schnell von links nach rechts gelesen, oft humorvoll, Mainstream (z. B. Garfield)“ (Zöhler 2012: 24). In dieser Hinsicht ist es wichtig, Lefèvres Unterscheidung der Formate im Blick zu behalten und zu bedenken, „für welches Medium das jeweilige Comic zuerst geschaffen wurde, denn dies beeinflusst natürlich den Umfang“ (ebd.: 25). Daher ist es an dieser Stelle angebracht, einen kurzen Rückblick auf die Entstehung des Formats der Zeitungscomics zu werfen, das man als „Geburtsstätte“ des modernen Comics bezeichnen kann (Stein 2018: 25). Dittmar schreibt dazu:

Zeitungstrips entstanden in den USA als Mittel, neue Leserkreise für die Zeitungen zu erschließen, deren Kenntnisse des Englischen begrenzt waren und die daher besser durch Bilder erreicht wurden. Zunächst wurden einzelne Seiten von Sonntagszeitungen für Folgen einer oder auch von zwei Comic-Serien verwendet, die von einzelnen oder wechselnden Zeichnern für die jeweilige Zeitung gestaltet wurden. Schon sehr schnell erschienen Sammelbände dieser Geschichten. [...] Ab 1907 gab es tägliche Comic-Strips, die nur aus wenigen Bildern bestanden und zumeist anekdotisch kleine Geschichten mit einem feststehenden und überschaubaren Personal erzählten. Diese Bildstreifen fanden sich neben oder unter Textberichten, häufig auf den Sportseiten der Tageszeitungen.

(Dittmar 2011: 21)

Barbieri schildert diesen historischen Moment und seine beträchtliche Bedeutung wie folgt:

12 Für Details siehe Lefèvre 2000: 100f., zit. n. Zöhler 2012: 24.

È il 15 novembre 1907 quando Bud Fisher (1884–1954) vede la prima pubblicazione della serie che diventerà famosa con il titolo *Mutt & Jeff*, e il fumetto saluta la nascita di un nuovo formato: la striscia quotidiana. Non più, dunque, una pagina o una parte di pagina con cadenza settimanale all'interno di un supplemento dedicato, ma un piccolo spazio quotidiano, tra le notizie di tutti i giorni. [...] La striscia quotidiana non sostituisce la tavola domenicale, ma le si aggiunge come possibilità, costituendo non di rado, da questo momento in poi, un duplice palcoscenico per le serie di maggior successo.¹³

(Barbieri 2009: 18)

Comicstrips sind bekannt als Bildergeschichten mit einer erzählenden Folge von Einzelbildern („Panels“), die meist waagrecht in Streifen angeordnet sind, und denen Kurztexte in der Form von Sprech-, aber auch Denk- und Flüsterblasen („Balloons“) sowie ggf. Bilderläuterungen beigefügt werden. Doch welches Schema umfasst der Comic nun genau?

Dittmar erläutert die Abhängigkeiten der Comic-Form wie folgt:

Jede Vermittlung von Inhalten, Nachrichten, jedes Erzählen von Geschichten folgt einer zugrundeliegenden Struktur und Reihenfolge von Schritten. Die Aussageabsicht wird entsprechend bestehender Erzähltraditionen und auch in Abweichungen von diesen gemäß den Möglichkeiten des jeweiligen Mediums und Produzenten umgesetzt.

(Dittmar 2011: 43)

Der Aufbau lasse sich grundsätzlich in sechs Schritte unterteilen, erklärt McCloud:

[D]ie Entstehung *aller* Kunstwerke in *allen* Medien läuft immer nach demselben *Schema* ab. Einem Schema von *sechs Schritten*: 1. Idee/

13 „Es war der 15. November 1907, als Bud Fisher (1884–1954) die erste Veröffentlichung der Serie sah, die unter dem Titel *Mutt & Jeff* berühmt wurde und der Comic die Geburt eines neuen Formats feierte: die täglichen Strips. Nicht mehr als eine Seite, oder nur eine Teilseite, im wöchentlichen Rhythmus, aber dafür täglich ein kleiner fixer Platz, mitten in den täglichen Nachrichten. [...] Der Tagesstrip ersetzt nicht den Sunday Strip [d. h. die aufwändigen Ganzseiter in den Sonntagsausgaben der Zeitungen], sondern bildet eine Ergänzung dazu und verdoppelt also fortan die Bühne, auf welcher sich die erfolgreichsten Serien präsentieren können“.

Intention; 2. Form; 3. Stil; 4. Struktur; 5. Technik; 6. Erscheinungsbild.
(McCloud 2001: 177f.)

Zur Erläuterung dieser Schritte bezieht sich Dittmar (2011: 43f.) explizit auf McClouds Nomenklatur und führt diese wie folgt aus:

1. die *Idee* ist die „Aussage des Werkes“,
2. die *Form*, „die grundsätzliche Entscheidung, in welcher Form die Aussageabsicht umgesetzt werden soll, als Comic-Buch, Heft oder Strip“,
3. der *Stil*, die Thema- und Genre-Entscheidung, „die Rolleneinteilung von Text und Bild“,
4. die *Struktur*, die „Unterbringung der Aussage in der gewählten Form, die detaillierte Komposition der spezifischen Narration“,
5. die *Technik*, die „[h]andwerkliche Umsetzung mit ausgewählten Werkzeugen“,
6. das *Erscheinungsbild*, „die endgültige Produktion und Wiedergabe in der konkreten Form“.

Nur über eine genaue Analyse dieser Schritte sei es möglich, „ein Werk in den größeren kulturellen Zusammenhang ein[zu]ordnen und auf seine Aussagewerte [zu] untersuchen“ (ebd.).

Im Anschluss an die Suche nach Beschreibungskriterien für den Comic und der kurzen Erläuterung seiner Erscheinungsformen soll nun der Blick auf spezifische Comicelemente gerichtet werden.

Grafische Elemente

Alle Bildgeschichten arbeiten im Prinzip mit demselben bildlichen Inventar. Wenn an dieser Stelle die grafischen Elemente des Comics – wie z. B. Rahmen oder Figuren – stichwortartig erläutert werden, dann mit dem Zweck, eine begriffliche Basis zu schaffen, auf die meine Analyse von *Mafalda* aufbauen kann. Aus diesem Grund wird hier auf Illustrationen verzichtet und stattdessen auf weiter unten in der Arbeit diskutierte Beispiele verwiesen. Die Erläuterungen beziehen sich zuerst auf das Panel – samt der Elemente innerhalb der einzelnen Panels – und anschließend auf dessen Beziehung zu Sequenz, Rhythmus und Zeit.

Das Panel

Eisner zufolge ist das Panel eine „box which contains a given scene“ (Eisner 2000: 163). Diese *Box* (auch als *Frame* bezeichnet) kann sämtliche Elemente wie Panelrahmen, Sprechblasen, Bewegungslinien, Figuren usw. enthalten. Die Anordnung der Panels erfolgt – in den westlichen Kulturen – entsprechend der gewohnten Leserichtung, nämlich: von links nach rechts, von oben nach unten. Abweichungen von dieser Konvention bedürfen der Erläuterung, „da sonst der Lesefluss unterbrochen bzw. das Verständnis erschwert wird“ (Zöhler 2012: 27).

Zu der Frame-Darstellung bemerkt Jüngst: „Square panels with borders are more common, but there are numerous possibilities for panel design. [...] Framed panels correspond more to the prototypical comic than panels without frames or a mixture of panels with and without frames“ (Jüngst 2010: 112). Der *Rahmen* ist selbst Teil der Erzählung, da alles, was innerhalb des Rahmens abgebildet ist, als ein Bild gelesen wird (vgl. Dittmar 2011: 57ff.). „Das Rahmengitter oder *Panel Grid*, gibt die Gestaltung und Wirkung der Seite vor“ (ebd.: 62) und ist damit eine „Randlinie“, die „den Beginn einer anderen Welt [symbolisiert]“ (Platthaus 2000: 45). Außerdem gilt: Sie „fungiert als eine Art *allgemeiner Indikator* dafür, dass *Zeit* oder *Raum* unterteilt werden“ (McCloud 2001: 107). Allerdings weist Dittmar darauf hin, dass

[d]ie Grenzen der einzelnen Rahmen [...] zur Dramatisierung des Dargestellten aufgebrochen werden [können]. [...] Das Aufbrechen des Rahmens wird auch eingesetzt, wenn an den Leser appelliert werden oder die Dynamik der Handlung [...] verdeutlicht werden soll, wenn also der Leser massiv in die Geschichte hineingezogen werden soll.

(Dittmar 2011: 66)

Als *Rinnstein* bezeichnen wir den freien Raum zwischen den Panels, den die Leserin auf den ersten Blick als Leerraum betrachtet. Dieser wird deshalb oft unterschätzt, weil er inhaltslos scheint. McCloud betont aber das Erzählpotential dieser Lücken:

Siehst Du den Spalt *zwischen* den Panels? Amerikanische Comic-Fans haben ihn „[d]en *Rinnstein*“ getauft. Trotz dieser *saloppen Bezeichnung* liegt im Rinnstein viel von der Magie und der besonderen *Faszination*

nation des Comics! [...] [I]n der *Grauzone* des Rinnsteins[] greift sich die *menschliche Phantasie* zwei separate Bilder und *verwandelt* sie zu einem einzigen Gedanken.

(McCloud 2001: 74)

Eine erhöhte Leserinvolverung ist dann im Comic erforderlich, weil

[d]urch das Aneinanderreihen meist gerahmter Einzelbilder, die jeweils eine mehr oder minder statische Momentaufnahme einer als fließend zu denkenden Handlungskette darstellen, [...] Comics ihre Leser dazu auf[fordern], die Lücken zwischen den Panels, die sogenannten *gutters* oder Stege, imaginativ aufzufüllen [...]. So finden wir in Comics medienspezifische Leerstellen, die sich von den literarischen Leerstellen, die Wolfgang Iser in seinen rezeptionsästhetischen Arbeiten benannt hat, unterscheiden. Sie tun dies insofern, als dass sie vom Leser eine besonders aktive Form der Partizipation verlangen, die Einzelsequenzen erzählerisch vervollständigt und dabei sowohl sprachliche als auch bildliche Imaginationsarbeit leistet.

(Stein 2018: 27)¹⁴

Bei dieser Praxis des Ausfüllens tritt ein Prozess in Gang, durch den „wir *das Ganze erkennen*, obwohl wir nur *Teile* davon *wahrnehmen* [...]: Man nennt es *Induktion*“¹⁵ (McCloud 2001: 71). Diese Induktion sei „wichtig für die Darstellung in den einzelnen Panels, da Comics zur Kunst der Vereinfachung und Abstraktion gehören. [...] Der [geschulte] Leser ist mit seiner bisherigen Erfahrung imstande, fehlende Merkmale zu ergänzen, und identifiziert das eigentlich nicht Vorhandene aufgrund weniger, vorgegebener Anregungen“ (Zöhrer 2012: 34).

Zweifellos, „[d]ie Kunst des Comicautors besteht darin, pro Panel verschiedene Entwicklungsstadien der Erzählung darzustellen, ohne zu viel der Geschichte von Panel zu Panel auszulassen“ (ebd.), und doch dabei den Eindruck zu erwecken, dass die Erzählung sich weiterentwickelt. Hein erläutert, weshalb diese Art von erzählter Geschichte erfolgreich ist:

¹⁴ Siehe ausführlicher dazu Stein 2018.

¹⁵ „It's called closure“ (McCloud 1993: 63).

Wie kann überhaupt eine Anordnung von drei bis vier Sinneinheiten, und sei diese Anordnung eine geordnete Sequenz, als eine Art von erzählter Geschichte angesehen werden – ohne des Kontinuums der Erzählzeit zu bedürfen, realiter als Vortrags- oder Projektionszeit, oder konventionsgebunden vermittelt im Schrifttext? Tatsächlich wird im Comicstrip in diesem Sinne gar nicht erzählt. [...] Voraussetzung dafür, daß ein derart auf Auslassungen gegründetes Darstellungskonzept durchgesetzt werden kann, ist die Verfassung der komplexen Sinneinheiten: daß ihre Bedeutung über die notwendigen Grenzen der Abbildung hinausweist, ohne diffus zu werden. Mit anderen Worten: Zwischen den Panels wird mehr zu verstehen gegeben, als in den Panels gezeigt wird.

(Hein 2002: 56)

Doch „[d]er Lesefluss und das Lesetempo, zusammengenommen mit dem Spannungsaufbau in der Geschichte, sind auch von der Anordnung und den Übergängen der Bilder pro Seite abhängig“ (Dittmar 2011: 49). Dabei sei zu berücksichtigen: „Comic-Panels zerlegen Zeit und Raum zu einem *abgehackten, stakkatohaften Rhythmus getrennter Augenblicke*. Aber die Induktion ermöglicht es uns, diese Augenblicke zu *verbinden* und *gedanklich* eine in sich *zusammenhängende, geschlossene Wirklichkeit zu konstruieren*“ (McCloud 2001: 75).

Damit stellt sich die Frage, welche Techniken Comicautoren zur Verfügung stehen, um diesen „*stillschweigenden, geheimen Kontrakt*“ (ebd.: 77) zwischen Künstler und Leser zu erfüllen. Nach McCloud (ebd.: 78ff.) lassen sich sechs Arten von Übergängen zwischen den Panels aufzählen, die Zöhrer (2012: 35) resümiert, wobei einer davon einen Deduktions-¹⁶ statt einen Induktionsprozess erfordert¹⁷:

1. *Von Augenblick zu Augenblick*, der wenig Induktion erfordert (s. Abb. 8 und 9, Kap. 4);
2. *Von Handlung zu Handlung*, wo ein einzelnes Subjekt bei verschiedenen Handlungen gezeigt wird, z. B.: Auto fahren im ersten Panel, einen Unfall verursachen im zweiten (s. Abb. 10, Kap. 4);

16 „Deduktion: (lat. *dēdūcere* ‚herleiten‘) Bei einer D. wird nach Regeln des log. Schließens eine Aussage (Konklusion) aus anderen Aussagen (Prämissen) abgeleitet. Die Gültigkeit der Schlussfolgerung ist durch die Form der Prämissen und der Konklusion feststellbar“ (Glück/Rödel 2016: 156).

17 Die Beispiele in den Punkten 1. bis 5. verweisen auf Abbildungen in späteren Kapiteln dieser Arbeit.

3. *Von Gegenstand zu Gegenstand*, wobei alles innerhalb einer Szene oder eines Gedankens geschieht, z. B.: ein Sportler im ersten Panel, der das Zielband durchläuft, eine Hand im zweiten, die eine Stoppuhr stoppt. Hier hat der Leser mehr beizutragen, um die Zusammenhänge zu konstruieren (s. Abb. 41-b, Kap. 4);
4. *Von Szene zu Szene*, dabei ist *deduktives* Denken erforderlich, soweit erhebliche Raum- und Zeitdifferenzen ins Spiel kommen, z. B.: zwei Personen im ersten Panel, eine davon weinend, reden über einen Flugzeugabsturz, im zweiten Panel ist dann eine Person auf einer einsamen Insel zu sehen (s. Abb. 1, Kap. 3; Abb. 17-α, Kap. 4);
5. *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* kann mit einem Blick verglichen werden, den man über verschiedene Elemente eines Ortes schweifen lässt, oder auch, wenn man Aspekte einer Idee, einer Stimmung zeigt (s. Abb. 17-b, Kap. 4);
6. *Mit einer Paralogie*, was bedeutet, dass kein logischer Zusammenhang zwischen den Panels hergestellt werden kann.

Grundsätzlich sei es die Aufgabe des Comicauteurs, „die Induktion zwischen den Panels soweit in den Griff zu bekommen, dass er seine Leser unter Kontrolle hat, damit die Interpretationen nicht zu weit auseinandergehen“ (Zöhler 2012: 36). Gewiss ist es innerhalb des Panels möglich, Informationen nur visuell darzustellen, aber „zwischen den Panels wird keiner unserer Sinne gebraucht, und genau deshalb werden hier *alle Sinne aktiv!*“ (McCloud 2001: 97). In diesen freien Raum der Phantasie wird der Leser – wie ein Trapezkünstler – geworfen, und im nächsten Panel wird er wieder aufgefangen (vgl. ebd: 98).

Von den äußeren Bestandteilen eines Panels soll nun der Blick auf das Innere geworfen werden. Hier entdeckt man, was dem italienischen *fumetto* zu seinem Namen verholfen hat, nämlich das Wölkchen, die *Sprechblase*. So wird „die *weiße Wolke* innerhalb des Panels bezeichnet, die meist verbalsprachliche Ausdrücke beinhaltet, wodurch die gesprochenen Worte der Figuren sichtbar gemacht werden“ (Zöhler 2012: 36). Es war Hans Holländer, der anmerkte, dass dieser Begriff letztlich unzutreffend ist, da dort auch Gedankeninhalte oder Stimmungen mitgeteilt werden. Genauso wie bei den Rahmen ist auch hier die Gestalt signifikant: „Wenn die Blasenkontur zittrig wird, ist das ein Zeichen von Unsicherheit, von stotternder Rede oder von schlotternder Ängstlichkeit, je nachdem, wie das Blasenvibrato inszeniert wird“ (Holländer 2002: 122). Überdies, meint Zöhler, „müs-

sen die Blasen bzw. ihre Dorne immer so angeordnet sein, dass man automatisch erkennt, wer zuerst spricht“ (Zöhler 2012: 38).

Comics zeichnen sich auch dadurch aus, dass *akustische Signale* visuell dargestellt und Bewegung mittels *Bewegungslinien* ausgedrückt werden. McCloud macht klar, welchen längeren Entwicklungsprozess der Comic durchlief, bis man in diesem „statischen Medium“ Bewegung präzise darstellen konnte (vgl. McCloud 2001: 116ff.). Beispiele zu den sogenannten Onomatopöien¹⁸ und Bewegungsrepräsentationen von Objekten und Figuren werden in Kapitel 4 (u. a. in Abb. 13, Abb. 14, Abb. 18) präsentiert.

Die *Figuren* „sind in den allermeisten Fällen das Wesentliche am Comic, sie sind die verbindenden Elemente der Sequenzen, an denen der erzählerische Zusammenhang befestigt ist – sie tragen die Handlung“ (Dittmar 2011: 150). Generell werden im Comic abstrahierte Objekte gezeigt, die eine Reduktion der Merkmale der Form aufweisen. Für Klarheit sorgt die Übereinstimmung mit repräsentativen Bewegungen. Somit wird eine optimale Erkennbarkeit der Figuren unterstützt, die sich der Comicleser im Unterbewusstsein eingeprägt hat (vgl. ebd.). Da sogar eine leichte Veränderung der bekannten Figuren zunächst Enttäuschung auslöst, soll dem Publikum eine Anteilnahme am Geschehen ermöglicht werden, die seine Identifikation fördert. Diese Gleichsetzung des Betrachters mit den Figuren, die als Domäne des Cartoonisten gilt, wird durch Abstraktion erreicht (vgl. McCloud 2001: 50ff.). Dittmar beschreibt den Bereich der Figuren-Darstellung wie folgt:

Die Bandbreite von realistischer Repräsentation zu einfachsten Grundformen ist sehr weit, von den Stereotypen der Superheldencomics, deren Anatomie wenig am „normalen“ Körperbau orientiert ist, bis zur Abbildungstreue, die nach Modellen und lebenden Vorbildern arbeitet. Die Exaktheit der Details kann trotz der Vereinfachung der Darstellungsweise sehr hoch sein.

(Dittmar 2011: 151)

18 „Der Ursprung des Wortes ‚Onomatopöie‘ liegt in den griechischen Wörtern ‚onoma‘ und ‚poëin‘ – wörtlich übersetzt: ‚Namen schaffen‘. Heute verstehen wir darunter Ausdrücke, mit denen Laute und Geräusche nachgeahmt werden“ (Havlik 1991: 7); „lautmalendes, lautsymbolisches, klangmalendes, onomatopoetisches, schallnachahmendes Wort, Schallwort“ (Glück/Rödel 2016: 506).

Nach der Betrachtung der einzelnen Elemente im Panel sollen nun Effekte, die bei der Zusammensetzung von Panels zu einer Sequenz vorkommen, skizziert werden.

Sequenz, Rhythmus und Zeit

Die sequentielle Struktur der Comics ist eine besondere Charakteristik dieses Mediums. Heike Jüngst beschreibt den Grund dafür wie folgt:

As a prototypical comic consists of panels in a fixed sequence, comics are sometimes referred to as „sequential art“ (Eisner). In fact, the sequential structure of comics is more pronounced than that of an illustrated text where the verbal text provides a sequence which is interrupted by the illustrations and where the eye will wander from verbal text to picture and back. In comics, verbal text and pictures are part of the very same sequence.

(Jüngst 2010: 115)

Für eine Sequenz genügt im Comic „die Zusammenstellung zweier Panels[,] und zwar müssen diese direkt aufeinander und erzählerisch aufeinander bezogen sein“ (Zöhrer 2012: 47). Dann kommt der kognitive Prozess der Induktion zwischen den Panels zum Tragen, und dadurch entsteht, wie bereits erläutert, Bewegung. Hein zufolge ist bei einer Panel-Sequenz („Bilderfolge“) im Comicstrip aber anzumerken, dass es nicht nur um die bewusste Anordnung geht, sondern auch um die Repräsentation einer Chronologie (vgl. Hein 2002: 52). Diese Chronologie wird als „[f]ormale [...] abstrahierte Repräsentation eines logisch geordneten Verlaufs“ (Hein 2002: 52) angesehen, und der dazu gestaltete Zeitabschnitt als Maß einer Erzählung bezeichnet. Es entsteht ein „Verlauf von Ereignissen in Form einer Handlung. Was als Erzählung verstanden wird, beruht im Ausdruck auf der vereinbarten Funktion verbaler Sprache, Zeitwerte und Strukturen von Zeitlichkeit zu repräsentieren“ (Hein 2002: 54).

Für die Anordnung der Panels zum Strip und für die Praxis der Comicstrip-Veröffentlichung im Zeitungsgewerbe erwähnt der Autor allerdings auch die folgende Besonderheit:

Der verbindlichen Reihenfolge entspricht keine verbindliche Anordnung. Vielmehr relativiert die Variation der Anordnung entsprechend den

Erfordernissen des Seitenumbruchs die Erscheinung der Reihenfolge. Es gibt nicht die absolute Gestalt des Nacheinanders im Comicstrip. Während die Leserichtung der Konvention folgt, erweist sich die Blickrichtung als selbständiger. Selten erschienen deshalb frühe Comicstrips ohne durchgehende Nummerierung der Panels.

(Hein 2002: 55f.)

In den Zwischenräumen, die eigentlich Leerräume sind, entwickelt sich die Erzählung weiter, wie bereits erklärt wurde. Von Panel zu Panel findet ein Zeitsprung und/oder ein Ortswechsel statt. Hein bezeichnet diesen Zeitsprung/Ortswechsel als Sequenz und erläutert,

daß Leerraum oder Trennlinie den Betrachter zur Ergänzung der Abbildung in der Vorstellung anhalten [... und] daß die Repräsentationen von Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Objektwelt sowohl im Rahmen des Panels als auch darüber hinaus im Rahmen des Strips insgesamt zur Repräsentation einer fragmentierten Kontinuität zusammengesetzt sind, welche in gewissem Sinne seine Handlung darstellt.

(Hein 2002: 55)

In der Tat wird in den Zwischenräumen mehr zu verstehen gegeben, als in den Panels gezeigt wird. Zöhrer reflektiert dazu: „Es obliegt dem Vorstellungsvermögen des Lesers[,] diese Brücke zusammenzufügen [...]. Die Aneinanderreihung der Panels ist also nicht mit der chronologischen Eindeutigkeit von Sätzen zu vergleichen, sondern ist geprägt von Auslassung und Sprunghaftigkeit“ (Zöhrer 2002: 48). Deshalb sei für diese Intervall-Folge, die unter Umständen sprunghafte Unterbrechung repräsentiert, der Begriff der Kontinuität unangebracht, erwidert Hein und führt aus: „[I]m Sinne der tatsächlichen Wertigkeiten wäre es [angemessener,] die Intervallfolge, welche die Folge der Panel strukturiert, als Rhythmus zu bezeichnen“ (Hein 2002: 57).¹⁹ Ergänzend schildert der Autor, was den Comicstrip auch in dieser Hinsicht charakterisiert:

Gebunden an den Index eines bestimmten Erscheinungstages, für den ein Comicstrip jeweils im gleichen Rhythmus entworfen, ausgeführt, produziert und reproduziert wird, stehen die Serie als „Ganzes in pro-

¹⁹ „Dafür, daß Rhythmus nicht Gleichförmigkeit im Takt meint, gibt die Musik des modernen Jazz hinreichend Beispiele“ (Hein 2002: 57).

gress“ und die singuläre Erscheinung ihrer täglichen Manifestation: der *comic strip*, für sich in einem einzigartigen Verhältnis zur historischen Zeit, der Echtzeit. [...] In der Serie ist er ein Teil des täglichen Geschehens, des Alltags – Routine: „In der Zeitung lese ich die Comics, bevor ich auch nur einen Blick auf die politischen Meldungen werfe“, soll Picasso einmal erklärt haben.

(Hein 2002: 57f.)

Eine Untersuchung des Rhythmus im Comic unternimmt Barbieri in Anlehnung an das Wiederholungskonzept des Musikwissenschaftlers Leonard Meyer. Zu Meyers Konzept und zur Entscheidung, dieses als Basis für seine eigene Untersuchung zu nehmen, erklärt Barbieri:

Für Nicht-Musik-Wissenschaftler ist Meyers Arbeit von Interesse, weil sie die weniger figurative Sprache behandelt. *Mutatis mutandis* ist sie deshalb auch für jede figurativere Sprache gültig. In der Tat läßt sich eine sehr ähnliche Dialektik in den Comics feststellen. Eine der nützlichsten Beobachtungen, die wir Meyers Buch entnehmen, ist, daß Wiederholung die Erwartung von Wandel, das heißt von Neuigkeit, hervorruft. Je länger das Warten (innerhalb der Grenzen des Erträglichen), desto intensiver die Erwartung. Die Fälle, in denen der Kontext die Wiederholung rechtfertigt, bilden die Ausnahme, so etwa der Baß im *ostinato* im Bereich der Musik, oder die Wiederholung des Panelschemas im Comic.

(Barbieri 2002: 131)²⁰

Damit erläutert Barbieri, dass der Comicleser eine schematische Kontinuität der Variation des Rhythmus erwartet. Sollte dies nicht geschehen – beispielsweise, wenn er mit einer Folge von Panels konfrontiert wird, die sowohl in der Form als auch in der Größe absolut identisch sind – führt ihn der Comic

mit stetig wachsender Unruhe zu der Erwartung, daß diese Gleichförmigkeit ein Ende habe. Die Unruhe des Wartens (die dem Leser nicht bewußt sein mag, die er aber unbewußt erlebt) kann dazu benutzt werden, der Erzählung emotive Effekte zu verleihen, indem auf diese Weise betont wird, daß etwas auf eine Lösung wartet. Abwechslung nach einer

20 Vgl. dazu auch Zöhler: „Je länger das Warten, desto höher die Erwartung, je mehr Neuigkeiten eingebracht werden, desto höher ist die Rhythmusintensität“ (Zöhler 2012: 49).

langen Reihe von Wiederholungen (vollkommenen oder partiellen) wird immer als ein Moment der Erlösung wahrgenommen.

(Barbieri 2002: 131)

Da aber Wiederholungen und Neuigkeiten auf verschiedenen Ebenen vorkommen können, hat Barbieri konkurrierende Arten von Rhythmen herausgearbeitet, die wissenschaftliche Aufmerksamkeit verdienen, hier aber aus Platzgründen nicht im Detail thematisiert werden können.²¹ Aus diesem Grund seien sie nachfolgend nur stichwortartig erwähnt:

- der *grafische* Rhythmus, „auf den Ebenen des einzelnen Panels, der Panelsequenz und der Sequenz mehrerer Seiten“ (ebd.);
- der *verbale* Rhythmus, „in der Verkettung von Worten, falls diese vorhanden sind“ (ebd.);
- der *narrative* Rhythmus.

Nach den grafischen Elementen und ihrer Zusammensetzung zu Sequenz, Rhythmus und Zeit wird im nächsten Abschnitt die Verwendung von Humor in Comics näher betrachtet, die in *Mafalda* eine signifikante Stellung einnimmt, welche in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit erörtert wird.

Humor im Comic

Hinsichtlich der Betrachtung von Comics im Allgemeinen beobachtet Dittmar:

Über Comics schreibt man kein Buch, Comics liest man. Da kommen sie dazu zu Hauf, die großen und die kleinen Helden und Schurken, die Normalen und die Absonderlichen. Gewinner und Verlierer. Comics heißen auch heute noch so, weil bei ihrem Aufkommen ausschließlich erheitende, komische Geschichten Inhalt waren. Heute erzählen Comics in allen Genres [...].

(Dittmar 2011: 7)

21 Für ergänzende Informationen siehe Barbieri 2002: 131–142.

Über die Rezeption der diversen Comic-Gattungen signalisiert die Comicwissenschaft:

Soviel ist klar: Comics erzählen – mit wenigen Ausnahmen – Geschichten, und sie tun dies seit weit über einem Jahrhundert äußerst erfolgreich. Auch wenn Comicstrips aus der Zeitung, der Geburtsstätte des modernen Comics und über viele Jahrzehnte Spielplatz großer Experimentierfreudigkeit, inzwischen vom Aussterben bedroht sind, erfreuen sich neuere Publikationsformate wie die Graphic Novel wachsender Beliebtheit.

(Stein 2018: 25)

Mit anderen Worten: Es existiert eine anhaltende Freude am Comic-Lesen. Jedoch bleibt in diesem Zusammenhang die Frage offen, wie Comics diese Freude entfachen. Während Comicleser vielfach „von ganz unterschiedlichen Erzählern und Bildgestaltern adressiert“ werden (Stein 2018: 26), bilden sich in gewissen Fällen Interaktionen heraus, die prinzipiell und offensichtlich über eine gemeinsame Komponente verfügen: den *Humor*. Diese Erkenntnis führt zu der Frage, welche humoristischen Ressourcen Comics wie *Mafalda* einsetzen, um ihre Leser zu faszinieren.

Humor besteht aus einem Moment, einer Spannung zwischen Grenzen, und er kann sinnhaft verstanden werden: „[I]ch lausche dem Säuseln des Sinns, wenn ich das Rauschen der Sprache vernehme – jene Sprache, die für mich, als modernen Menschen, meine Natur ist“ (Barthes 2006: 91). Die Entdeckungsreise im Umfeld des Rauschens „können wir selbst im Leben, in den Abenteuern des Lebens betreiben; in dem, was uns das Leben an Unvorhergesehenen zuträgt“ (ebd.: 90), aufmerksam beobachten. Welche Möglichkeiten der konkreten Realisierung gibt es? Eine praktische Erfahrung könnte beispielweise sein, zu erforschen, was dem Leser im Comic begegnet und was ihn entzückt. Diese Begegnung ist aber individuell zu betrachten und „hängt von der Stimmung, der Laune, den Umständen, dem Glauben, den Werten, den Gewohnheiten und den Erwartungen des Lesers ab“ (Barthes 1973: 83 zit. n. Lefèvre 2002: 171). Dieser subjektive Zustand kann generell positiv beeinflusst werden, zumindest wenn wir Freuds Aussagen Glauben schenken: „Der Humor ist ein Mittel, um [...] Lust [...] zu gewinnen“ (Freud 1970: 212) und „hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erlebendes“ (ebd.: 278). Das bedeutet konkret, dass der Mensch

die Fähigkeit besitzt, Freude aus Humor zu extrahieren. Lefèvre schlägt vor, diese individuelle Fertigkeit in die Praxis umzusetzen. Er beschreibt einen optimalen Weg dafür:

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)

Wie lässt sich jedoch dieser Weg beschreiten, und wie werden die Sinnesreize angeregt? Es werden dafür einerseits einige klassische Techniken des verbalen Humors verwendet, etwa Ironie, Sarkasmus, Wortspiel, Satire und Parodie. Andererseits kommen aber auch nichtverbale Mittel zum Zug, etwa Gesten, Körperhaltungen usw. – der sogenannte situative Humor. Diese Mittel inspirieren und aktivieren die Eindrücke, sodass für die Comicleserin Sinn entsteht. Die humoristischen Texte verleiten dazu, mit sprachlichen und ikonografischen Mitteln, welche 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)

Gängige sprachliche Mittel sind die Polysemie²², die Tropen²³ (z. B. Allegorie, Metapher, Hyperbel) und andere rhetorische Figuren

22 „Polysemie: (gr. *poly*: viel; gr. *sema*: Zeichen) [auch Ambiguität], die inhaltliche Mehrdeutigkeit eines Zeichens; seine unterschiedliche Verwendung in mehreren Bedeutungen [auch Lesarten], deren Zusammenhang noch erkennbar ist (Einheit des Zeichens); Festsetzung der jeweils aktualisierten Bedeutung mit Hilfe des Kontextes möglich“ (Ulrich 1972: 90). Siehe auch Glück/Rödel 2016: 523.

23 „Tropen: (gr. *trópos*: Wendung). Sie gehören in den Bereich der Stillehre (*ellocution*); Sie sind ein wichtiges Element des sprachlichen Schmucks (*ornatus*); T. sind einzelne Wörter oder Wendungen, die im uneigentlichen (übertragenden, figurativen) Sinne gebraucht werden“ (Nünning 2004: 672). Siehe auch Glück/Rödel 2016: 724.

(z. B. Chiasmus, Ellipse). In Kapitel 4 werden einige davon anhand von *Mafalda*-Beispielen beleuchtet, da Quino diese Mittel in seinen Zeichnungen gezielt für Überraschungsmomente und seine Pointen einsetzt.

Zu den ikonografischen Mitteln gehören die Karikaturen und der Comicstrip, die als grafischer Humor aufgefasst werden. Unter der Bezeichnung *humor gráfico* werden im Spanischen jedoch alle Arten von gezeichneten Comic-Kreationen gefasst, die als humoristische Form gelten (vgl. Latxague 2016: 18). Der Humor – oft gleichbedeutend mit dem Amüsanten –, ist im Wesentlichen eine kritisch-spezifische Kategorie im Bereich des Lachens²⁴ und wird, zusammen mit der Ironie, als eine der höchsten Formen der Komödie betrachtet (vgl. Bergson 2004: 97). Der Humor muss alle seine Effekte auf das Resultat konzentrieren, um seine kommunikativen Ziele erreichen zu können. Dabei ist die Verblüffung des Publikums ein fundamentaler Effekt, den jeder Humorist sucht. Das Spiel mit der Erwartung des Rezipienten ist sein wichtigstes Hilfsmittel. Es ist gerade die Distanz, d.h. der Kontrast zwischen der Überraschung und der Vorahnung, die die Reizempfänger zum Lachen verleitet und ihre Anteilnahme am Geschehen ermöglicht.

In diesem Kapitel wurde eine für diese Arbeit gültige Definition des Comics präsentiert, die aus der Fachliteratur zusammengestellt wurde und als Basis für die folgende Auseinandersetzung mit den Merkmalen des Mediums Comic dienen wird. Im Anschluss wurden die grafischen Elemente der Comics und deren Zusammensetzung erläutert. Aufgrund der Relevanz dieser Elemente für die *Mafalda*-Analyse erfolgte abschließend eine kurze Darstellung der Verwendung von Humor im Comic.

Nach der Auseinandersetzung mit dem Comic als eigenständige Ausdruckform präsentiert das nächste Kapitel einen historischen Überblick über die Entwicklung von Comics in Argentinien im 20. Jahrhundert.

24 Vgl. Gendrel/Moran „*L'humour: tentative de définition*“ – Un séminaire de Bernard Gendrel et Patrick Moran, École normale supérieure (2005–2006); siehe auch Bakhtine 1993.

3 | Ein historischer Rückblick auf den argentinischen Comic im 20. Jahrhundert

Gegenstand dieses Kapitels ist der argentinische Comic von seinen Anfängen im 19. Jahrhundert bis zum Ende des goldenen Zeitalters des Comicstrips im 20. Jahrhundert. Der Fokus liegt jedoch auf der Entstehung und Verbreitung von *Mafalda* im Zeitraum von 1960–1980. Meine Untersuchung stützt sich auf historische Recherchen von Oscar De Majo (1996 überarbeitet und publiziert von Néstor Giunta)²⁵ und auf die Werke von Daniele Barbieri (2009) und Claire Latxague (2016). Während sich die Darstellung auf einige relevante Ereignisse der betroffenen Dekaden konzentriert, wird darüber hinaus dem Werk von Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino) eine besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Die relevanten Ereignisse und ihre Protagonisten

Die Anfänge

Es wird angenommen, dass die erste humoristische Karikatur, die in Argentinien veröffentlicht wurde, *Viva el Rey* ist. Sie stammt aus dem Jahr 1824 und ist eine Arbeit von Pater Francisco de Castañeda, der im Besitz einer Zeichenakademie war. Die ersten grafischen Erzählungen erschienen jedoch zunächst in politisch-satirischen Zeitungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Inhalt dieser Publikationen waren lithographische Karikaturen, die auf folkloristischen Beobachtungen basierten. Im Jahr 1863 erschien die Sonntagszeitung *El Mosquito* (1863–1893), die als erstes Blatt nationalen politischen Humor publizierte. Populär waren dort die Henri Stein-Zeichnungen und die Kari-

²⁵ Aus dieser Quelle wurden, mit Genehmigung von N. Giunta, alle historischen Angaben zu Personen und Printmedien entnommen, die im Kapitel keine andere Herkunft ausweisen.

katuren von Henri Meyer. Im Jahre 1871 erschien in der Stadt Rosario das Sonntagsmagazin *La Cabrionera*, das die politische Satire und den Spott als seine redaktionellen Hauptmittel definierte. Später erschien die Zeitschrift *Don Quijote* (1884–1903) von Eduardo Sojo, der die politische Bühne zur journalistischen Meinungsäußerung verwendete. Doch die frühesten Bildgeschichten erschienen erst in den Zeitschriften von Eustaquio Pellicer, *Caras y Caretas* (1898–1939/2005–) und *PBT* (1904–1918/1950–1955), wo Illustrationen argentinischer Sitten die politischen Artikel begleiteten. Hier begann alles mit kommerziellen Streifen und Zeichnungen von Manuel Mayol (Heráclito, 1865–1929) und José María Cao (1862–1918). In den ersten Ausgaben von *Caras y Caretas* wurde *La caza del zorro* (1901) von Acquarone veröffentlicht. Zunächst wurden die Textfelder in den Strips am unteren Rand und ohne eine grafische Verbindung zur bildlichen Darstellung darüber platziert.

Barbieri beschreibt eine besondere Charakteristik des argentinischen Comics wie folgt:

Il fumetto nasce e si sviluppa in Argentina all'interno delle riviste settimanali di satira politica, percorrendo le tappe di un'evoluzione naturale [...]. Questa matrice politica non scompare mai del tutto in seguito dalle serie di origine argentina, né, da un lato, in quello di carattere avventuroso o fantastico, più facilmente propenso all'evasione, né dall'altro, in occasione delle limitazioni alla libertà di espressione dovute agli episodi di dittatura o semidittatura di cui l'Argentina è stata vittima, durante i quali la si ritrova semmai sublimata o resa meno chiaramente direzionata.²⁶

(Barbieri 2009: 77)

In der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts wurden in Argentinien, fast immer mit neuen Titeln, die ersten britischen und amerikanischen Comics reproduziert. Auf diese Weise erschien die erste

26 „Der Comic in Argentinien entstand in den wöchentlichen Magazinen der politischen Satire und entwickelte sich natürlich [...]. Diese politische Matrix verschwindet nie vollständig aus den späteren Serien argentinischen Ursprungs, weder in denen mit abenteuerlicher oder fantastischer Ausrichtung – die also auf Eskapismus aus sind – noch in denen, die in Zeiten eingeschränkter Meinungsfreiheit entstehen, also unter dem Einfluss der Diktaturen oder Semidiktaturen, die Argentinien prägten. In letzteren verschwand die Matrix nicht, sie war höchstens sublimiert oder weniger eindeutig gerichtet“.

Ausgabe der Abenteuer-Zeitschrift *Tit-Bits* (1909, Redaktion: Rodolfo de Puga) im Láinez Verlag. Auch in der ersten Fortsetzungsgeschichte mit wiederkehrenden Figuren (also ein echter Comicstrip), *Viruta y Chicharrón* (1912) von Manuel Redondo und Juan Sanuy, die in *Caras y Caretas* erschien, waren die Figuren eine adaptierte Version der Figuren von George McManus' (1884–1954) *SpaRibs and Gravy*. Dort wurden die Dialoge nur über Sprechblasen realisiert, und der sprachliche Ausdruck hatte allgemein mehr Gewicht als die grafische Darstellung. Die erste argentinische Cartoon-Figur, *Don Goyo de Sarasqueta* (1913–1928) von Manuel Redondo, erschien auch in *Caras y Caretas*, und zwar ein Jahr später. Diese Figur äußerte allgemeine Kritik in Bezug auf aktuelle Nachrichten. Es wurden weder Gedanken- noch Sprechblasen verwendet, vielmehr waren die Texte unterhalb des unteren Bildrandes platziert.

Im Jahr 1916 erschienen die Karikaturen bereits in angesehenen Zeitschriften, die den grafischen und auch schriftlichen Humor präsentierten. Die Zeitschrift *El Hogar* begann, *Las aventuras del negro Raúl* von Arturo Lanteri (1891–1975) als täglichen Streifen zu publizieren. Der Cartoon basierte auf einem realen *porteño*-Original²⁷. In der Zeitschrift *Popular* erschien *Las diabluras de Tijereta* (1917) von Arturo Lanteri. In der Zeitschrift *La Novela Semanal* (1917), herausgegeben von Miguel Sans und Armando Castillo, erschienen auch komische Strips. Im Jahr 1919 kam das erste spezielle Kindermagazin heraus: *Billiken*, gegründet von Constancio Vigil, das eine Verbreitung in ganz Lateinamerika erreichen sollte. Dennoch erreichten die Strips die Tageszeitungen erst im Jahr 1920, als *La Nación* einige Streifen trotz des Unbehagens vieler ihrer Leser publizierte, die der Meinung waren, dass diese Frivolitäten die Seriosität der Publikation schmälerten. Ab der Veröffentlichung der Reihe *Bringing Up Father* von McManus in *La Nación* nahm die Anzahl der Serien mit familiärer Atmosphäre zu, während sich im Land ein großer Bevölkerungsanteil als Mittelschicht konsolidierte. In den 1920er Jahren existierte praktisch kein Nachrichtenmagazin ohne eine Karikaturen-Seite.

Im Jahr 1928 wurde das humorvolle Album *Cómicas de Araceli*, in dem gezeichnete Witze dominierten, publiziert, und es erschien außerdem die Zeitschrift *El Tony*, die dem Comstrip komplett gewid-

27 *Porteño*: Bezeichnung für die Einwohner Argentinien, 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.

met war (vgl. Barbieri 2009: 77). Von *El Tony* (1928–1998) aus dem Columba Verlag wurden auch einige Sonderbände und mehrere Jahrbücher veröffentlicht. Raúl Roux (1902–1961), einer der führenden Karikaturisten von *El Tony*, initiierte die erste Serie ernster Comics mit Adaptationen von – unter anderem – *Hänsel y Gretel*, *Robinson Crusoe*, *La isla del Tesoro* und *Sindbad el marino*. Eine andere Besonderheit, die im Oktober 1928 in einem Band von Dante Quinternos (1909–2003) mit dem Titel *Aventuras de Don Gil Contento* (früher *Un porteño optimista*) erschien, ist eine Nebenfigur namens *Curugua-Curiguagüigua*. Aus ihr sollte in kürzester Zeit einer der berühmtesten und beliebtesten Cartoons Argentiniens werden, nämlich *El Indio Patoruzú*. Barbieri charakterisiert diese Figur wie folgt:

Patoruzú è un personaggio paradossale, che unifica caratteristiche tradizionalmente incompatibili nella storia del paese: 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.²⁸

(Barbieri 2009: 78)

Die Figur erschien ab 1931 mit einem eigenen Streifen in der Zeitung *La Razón*, und ab 1936 erhielt sie ihre eigene Zeitschrift, *Revista Patoruzú* von Dante Quinterno. Der Autor fügte der Comicszene Argentiniens ab den 1930er Jahren eine Reihe von neuen Charakteren hinzu: u. a. Isidoro Cañones, Chacha, das Pferd Pampero und Patora, die Schwester von Häuptling Patoruzú. Aufgrund des großen Erfolgs dieser Figur schuf Quinterno die Serie *Patoruzito* (1945), in der die Geschichte von Patoruzú als Kind erzählt wurde.

Obwohl die Zeitung *La Nación* der argentinische Pionier der Veröffentlichung von Comicstrips war, war für diese Gattung die Zeitung *Crítica* diejenige, die ab Mitte der 1920er bis in die 1930er Jahre

28 „Patoruzú ist ein paradoxer Charakter, welcher inkompatible und traditionelle Funktionen in der Geschichte des Landes vereint: Er ist Indianer, aber verhält sich wie ein Gaucho; er ist Grundbesitzer, aber auch Häuptling des Stammes. 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 (wenn auch ohne Superkräfte), der einzige, den der argentinische Comic jemals produziert hatte.“

hinein die besten in- und ausländischen Produktionen beherbergen sollte. Der Anteil der Comicstrips in *Crítica* war beachtlich, was am Interesse des Chefredakteurs (Natalio Botana) lag. Darüber hinaus hatte Botana etwas in Argentinien eingeführt, das in amerikanischen Zeitungen schon üblich war: die Veröffentlichung des gleichen Comicstrips als *daily strip* (täglicher Strip in Schwarz-weiß) und als *sunday strip* (Sonntagsstrip, umfangreicher und in Farbe). In *Crítica* wurden sowohl diverse amerikanische Bildgeschichten mit landestypischen Gepflogenheiten und Gewohnheiten adaptiert, als auch viele lokale Produktionen veröffentlicht.

Das goldene Zeitalter

Während der 1930er und 1940er Jahre wurde in der Sammlung *Crítica cómicas*²⁹ vielfältiges ausländisches und argentinisches Material veröffentlicht. 1931 erschien in der Zeitung *Crítica* eine Sonderausgabe mit einem farbigen Comicstrip namens *Popeye* (von Elzi Crisler Segar). Seit den 1940er Jahren und mit der Unterstützung von Adolfo Mazzone (Editorial) erschien erneut eine Reihe neuer Figuren in der argentinischen Comicszene: u. a. der Gefangene *Piantadino*, der Träger *Fiaquini*, der Räuber *Afanancio*, der Geizige *Tacañino*, der Erpresser *Yoloví*, der Vagabund *Linyerio*, der Diener *Perkins* und der Detektiv *Chapalupa*. Am 25. August 1941 erlebte *Patoruzú* ein bis dahin noch nie dagewesenes Ereignis: der Strip wurde in der US-Zeitung *New York MP* veröffentlicht. Dies war eine Premiere für einen argentinischen Comic und dazu ein bedeutendes Ereignis, womit in den 1940er Jahren etwas begann, was später als *goldene Zeitalter* in die Comic-Geschichte Argentiniens eingehen sollte.

Der Beginn dieses Zeitalters wurde durch die Entstehung und Konsolidierung des ersten Comics für Erwachsene markiert, welcher der Gattung den Spitznamen *literatura dibujada* (*grafische Literatur*) einbrachte. Diese Erzählform wurde im Jahr 1945 durch die Gründung der Zeitschrift *Intervalo* im Verlag Columba etabliert. Damit wurde das Magazin-Spektrum vervollständigt: *Billiken* für die Kinder, *Patoruzito* für die Jugend und *Intervalo* für die Erwachsenen. *Intervalo* veröffentlichte u. a. die ersten Zeichnungen vieler großer argentinischer Künstler. Diese waren aber von fragwürdiger Qualität. Um bei den Erwachsenen an Prestige zu gewinnen, wurden Geschichten, die

29 Veröffentlichte Sammlung in der Zeitung *Crítica*.

auf traditionellen literarischen Vorlagen basierten, publiziert, dabei aber lediglich wörtlich wiederholt, oder der ursprüngliche Text wurde zusammengefasst und mit Illustrationen geschmückt, ohne die charakteristischen Sprechblasen zu verwenden (wie die *Classic Illustrated*-Reihe in den USA). Obwohl diese Comics heute für viele langweilig erscheinen mögen, hatten sie einen solchen Erfolg, dass der Verlag Columba 1950 eine wöchentliche Beilage veröffentlichte, nämlich *Intervalo Extra*, die sich ausschließlich Adaptationen der Weltliteratur widmete. Ebenfalls zu erwähnen ist die Gründung der Zeitschrift *Rico Tipo* (1944–1972), die Guillermo Divito (1914–1969) mit einer Gruppe enthusiastischer Zeichner produzierte, und die sich lange an der Spitze des schriftlichen und gezeichneten Humors Argentiniens hielt. Viele großartige und kreative Zeichner und Humoristen haben für *Rico Tipo* gearbeitet, u. a. Ianiro (1919–1960), Fantasio (1909–1971), Calé (1925–1963), Landrú (1923–2017), Oski (1914–1979), Mazzone (1914–2001), Salinas (1932–2004) und César Bruto (1905–1984).

In den frühen 1950er Jahren trat der politische Humor mit verschiedenen Figuren auf, z. B. *Contreras* von Medrano, dem neu gestarteten Magazin *PBT*, und vor allem mit *Galerita* von Calé (Alejandro del Prado) und mit *Mordisquito* von Lino Palacio (1903–1984), beide in der Zeitschrift *Pica Pica*. Dieses Jahrzehnt sollte die Blütezeit des argentinischen Comicstrips werden, einerseits durch die Vielfalt der Publikationen und ihren massiven Erfolg, andererseits durch die zahlreichen Strömungen, Stile und Künstler. Hier begann dann auch der Export des argentinischen Comics. Somit festigte sich in den 1950er Jahren das *goldene Zeitalter* mit dem Auftreten von zwei bedeutenden Zeichnern, die in den frühen Jahren dieses Jahrzehnts anfangen und in Argentinien initiierten, was später als *Comic-Autor*³⁰ bekannt wurde: der Texter Héctor Oesterheld (1919–1978?) für den Verlag *Abril* und der italienische Zeichner Hugo Pratt (1927–1995).

Im Jahr 1952 erschien in der Zeitschrift *Misterix* (1948–1967) aus dem Abril Verlag die erste wichtige Hauptfigur Oesterhelds: *Bull Rocket*, die Geschichte eines Testpiloten, die von Paul Campani gezeichnet wurde. Auch das Duo Oesterheld (Text) und Pratt (Zeichnungen) sollte viele erfolgreiche Charaktere hervorbringen. Während Oesterhelds erste Figur *Ray Kitt* (1951) in der Zeitschrift *Cinemisterio* erschien, wurde sein erster großer Erfolg *Sargento Kirk* (1953) in der

30 Zum Begriff des Comic-Autors siehe Stein 2009: 201–208.

Zeitschrift *Misterix*, eine Western-Serie, die einen desertierten Soldaten (einen Antihelden) als Protagonisten hat (vgl. Barbieri 2009: 79). Er war der erste Anti-Held Oesterhelds, ausgestattet mit einer außergewöhnlichen Portion Mitmenschlichkeit.

Bezüglich der Zeitschriften sind noch zu erwähnen: *Dibujantes* (1953), unter Beteiligung von Juan Sagrera und Osvaldo Laino, sowie *Avivato* (1953), initiiert von Faruk und Billy Kerosene. Außerdem erschienen in der Zeitschrift *Peter Pan* die Figur *El Conejo Fosforito* (1954) von Aldo Cammarota (1930–2002) und Guillermo Mordillo (1932–2019). Mordillo „che parte [...] graficamente dal segno di Oski, rendolo più rotondo e apparentemente bambinesco“³¹ (Barbieri 2009: 82).

Im Jahr 1957 gründeten Héctor Oesterheld und sein Bruder Jorge den Verlag *Frontera*. In den dazugehörigen Zeitschriften *Hora Cero* und *Frontera* arbeitete Oesterheld als Texter mit den besten Zeichnern dieser Zeit zusammen: Hugo Pratt, Alberto Breccia (1919–1993), Francisco Solano López (1926–2011), Arturo del Castillo, José Muñoz (1942–), Leo Durañona (1938–2016) und Juan Giménez. Diese Künstler brachten dem argentinischen Comic eine bis heute anhaltende weltweite Anerkennung. Im Jahr 1957 erhielt die einheimische *literatura dibujada* ein Profil, das auch heute noch aktuell ist. Sie begann, Themen aufzugreifen, die bis dahin nicht bekannt waren, um immer komplexere menschliche Angelegenheiten dazustellen, und sie war ganz anders als das US-Modell, dem der Comic bis dahin gefolgt war. Beispielsweise debütierte in *Hora Cero* eine Science-Fiction Geschichte, die dazu bestimmt war, ein globaler Meilenstein des Comics zu werden: *El Eternauta* (1957–1995). Mit Zeichnungen von Francisco Solano López erreichte hier der Erzählstil von Oesterheld seinen Gipfel, als er von klassischen Cartoons mit Helden und Schurken, bewaffneten Männern und Indianern absah und anfang, Figuren zu schaffen, die nicht so makellos waren. Das waren Helden, die Angst hatten, sympathische Bösewichte, Verlierer und Ausgestoßene; Männer, die kämpften, um sich zu beweisen. Aber vor allem wurde Oesterheld für die neuen Schauplätze seiner Abenteuer berühmt, da er seine Geschichten an vertrauten anstatt exotischen Orten ansiedelte (*Buenos Aires* Stadt, der Fluss *Río Paraná*, der Stadtteil *el Tigre* in *El Eternauta*). Barbieri schreibt zu Oesterhelds bekanntestem Werk, diese

31 „startete [...] grafisch bei Oskis Zeichenstil, machte ihn runder und scheinbar kindlicher“. Oski ist das Pseudonym von Oscar Conti.

Geschichte eines Zeit-Vagabunden, der einem Schriftsteller erscheint und ihn zu dem Schauplatz eines Alien-Angriffs in seine eigene apokalyptische Zukunft transportiert, sei „una delle serie più famose, ormai, in tutta la storia del fumetto, una prima prova matura, adulta e per adulti, di un genere che sta lasciando la propria adolescenza“³² (Barbieri 2009: 79). Die Besonderheit dieses Comics liegt in seiner genauen Visualisierung einer prekären sozialen Lage. Er schildert den Verlust geliebter Angehöriger durch eine undefinierbare Macht in einer vergifteten Atmosphäre gegenseitigen Misstrauens und antizipierte mit seiner düsteren Bildpoesie die politischen Ereignisse im Argentinien der 1970er Jahre.

Ein weiteres unbestreitbares Verdienst Oesterhelds ist die Tatsache, dass er der argentinischen Comic-Szene Bildergeschichten geliefert hat (z. B. die Zeichnungen in *Caras y Caretas* oder *PBT*), die von Anfang an einen Zeitzeugen-Charakter hatten. Dies war ein Merkmal seines Kompromisses mit der historischen Realität. In seinen Texten (egal ob realistische, Abenteuer oder Science-Fiction) war es nicht ungewöhnlich, Anspielungen auf die politische Situation des Landes zu finden. Während des dunkelsten Kapitels der Geschichte Argentiniens, der Militärdiktaturen der 1960er und 70er Jahre, wurde seine Kritik immer deutlicher, wie Barbieri bestätigt:

Oesterheld è uno scrittore di grande talento, che riesce a esprimere nell'avventura tutta l'anima politica e morale del fumetto argentino. I suoi eroi sono sempre critici, o perdenti, o puri testimoni del male; e le storie in cui vengono inseriti sono storie in cui si parla, con grande umanità, di oppressione e di rivolta. Non piacerà ai generali dell'ennesimo golpe, e finirà *desaparecido* nel 1977.³³

(Barbieri 2009: 79)

32 „eine der bekanntesten Serien in der gesamten Comic-Geschichte, eine erste Reifeprüfung, erwachsen und für Erwachsene, aus einem Genre, das die eigene Jugend verlässt“.

33 „Oesterheld ist ein sehr talentierter Autor, der in einem Abenteuer die politische und moralische Seele des argentinischen Comics zum Ausdruck bringen kann. Seine Helden sind immer Kritiker oder Verlierer, oder reine Zeugen des Bösen, und die Geschichten, in denen sie eingesetzt werden, sind Geschichten, in denen sie mit großer Menschlichkeit über Unterdrückung und Revolten sprechen. Dies wird dem Befehlshaber des Militär-Putschs nicht gefallen, und schließlich verschwand [Oesterheld] im Jahr 1977“.

Im Jahr 1957 erschien die neue Zeitschrift *Tía Vicenta* (1957–1966) als eine humoristische Publikation unter der Leitung von Juan Carlos Colombres (Landrú). „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)³⁴ (Latzague 2016: 46f.). Latzague charakterisiert die Illustrierte als einen neuen Raum für politische und soziale Satire, und Landrú als jemanden, der keine parteiischen Tendenzen favorisiert, obwohl er Anti-Peronist war. Er war bemüht, „en privilégiant la diversité stylistique de ses collaborateurs et en faisant toujours prévaloir logique de l’absurde et contestation espiègle sur toute forme d’interdit“³⁵ (ebd.). Das Zeitschriftenmodell war flexibler und an das Bedürfnis jeder Publikation angepasst. In diesem entscheidenden Jahr begann auch die Zusammenarbeit zwischen *Rico Tipo* und *Tía Vicenta* mit einem Autor, dem in der Comicgeschichte Argentiniens immense Bedeutung beigemessen wird: Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino, 1932–2020). Sein Meisterwerk ist ohne Zweifel *Mafalda*. Doch der Zeichner hat viele weitere humoristische Werke geschaffen, die am Ende dieses Rückblicks in einem separaten Abschnitt kurz erläutert und deshalb hier nicht weiter ausgeführt werden.

Im Juli 1958 erschien die Zeitschrift *Hora Cero Extra* im Frontera Verlag, in der die Streifen *Spitfire* (Oesterheld und Solano López), *Sherlock Time*, eine Science-Fiction-Serie (Oesterheld und Breccia), *Pedro Pereyra, taxista* (Jorge Mora und Leo Durañona) und *Dr. Morgue* (Oesterheld und Breccia) publiziert wurden.

Nach der Blütezeit des argentinischen Comics in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten und dem Aufschwung seit Mitte der 1950er Jahre zeigten sich in den 1960er Jahren die ersten Symptome der Dekadenz. Mit der Flut billiger(er) mexikanischer Magazine (beispielsweise im Verlag Novaro), die auch eine höhere Druckqualität aufwiesen, konnte der Binnenmarkt nicht konkurrieren. Ein weiterer Auslöser dieser Krise war die Etablierung – diesmal weltweit – des Fernsehens,

34 „Durch *Tía Vicenta* will Landrú diese Tradition mit der Einführung einer neuen Form des absurden Humors wiederaufleben lassen, inspiriert durch die italienische Zeitschrift *Bertoldo* (1936–1943) sowie von der spanischen und Anti-Franchistischen *La Codorniz* (1941–1978)“.

35 „vielmehr die stilistische Vielfalt seiner Mitarbeiter zu unterstützen und gab dem Absurden und dem schalkhaften Widerspruch immer den logischen Vorzug vor jeder verbotenen Form“.

welches in den frühen 1960er Jahren in Argentinien bereits in fast jedem Haus vorhanden war. Diese neue Technologie drang auf eine überwältigende Art und Weise in das Leben ein, sodass kaum Zeit für irgendetwas anderes blieb, zumal es auch noch kostenlos war. Innerhalb dieses Prozesses trat eine bedeutende Veränderung auf dem Gebiet der Comics auf. Diese Publikationen übernahmen eine Rolle, die bisher nur die traditionelle Literatur innehatte. Sie wurden zu Zeugen ihrer Zeit. Das Duo Oesterheld/Breccia schuf beispielsweise ein weiteres Meisterwerk des nationalen Comics: *Mort Cinder* (1962), „un vero punto di svolta per la storia mondiale del fumetto“³⁶ (Barbieri 2009: 79). Die Hauptfigur Mort Cinder trat am 17. August 1962 zum ersten Mal in Nr. 718 der argentinischen Zeitschrift *Misterix* auf, obwohl die Serie bereits am 20. Juni 1962 mit der Geschichte „Ezra Winston el anticuario“ debütierte, in der nur der Antiquitätenhändler Ezra Winston vertreten war. Der argentinische Schriftsteller Oscar Masotta (1930–1979) hat die Eigentümlichkeit von *Mort Cinder* mit Will Eisners berühmten Detektiv in *The Spirit* und mit der Hauptfigur in Lee Falks *The Phantom* verglichen (vgl. Masotta 1970: 159). Mort ist ein Held, ein Reisender in der Geschichte, der durch Flashbacks in die Vergangenheit reist und zur ewigen Auferstehung verurteilt ist, um die entscheidenden Ereignisse der Menschheit zu bezeugen (u. a. den Bau des Turms zu Babel, den Ersten Weltkrieg und die Schlacht bei Thermopylen). Er ist unsterblich, nur seine historischen Inkarnationen sterben. An der Schnittstelle zwischen Tod und Geschichte – dem persönlichen und kollektiven Leben – tritt er als heroische Figur in Erscheinung. Er fungiert als Allegorie auf die Fähigkeit, die die Zeichnung und der Text teilen (die grafische Sphäre): fliehen, sich in der Raumzeit bewegen und deshalb den Tod überwinden (daher der Name „Mort“). Seine Herkunft sowie seine überirdischen Fähigkeiten wurden von den Autoren niemals erklärt. In seinem allerersten Auftritt wurde Cinder als Attentäter präsentiert, der gerade hingerichtet wurde. Die Serie endete am 28. Februar 1964 mit der Nr. 798. Sie wurde in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Jugoslawien veröffentlicht.

Der Anfang der 1970er Jahre war von einem starken Wiederaufleben des satirischen Humors und der Karikatur gekennzeichnet. Die Zeitschrift *Hortensia* (1971) von Alberto Pío Augusto Cognini

36 „ein wirklicher Wendepunkt in der Weltgeschichte des Comicstrips“.

(1930–1983) war die erste humoristische Publikation dieser Art aus der Provinz (in diesem Fall Córdoba), die eine nationale Verbreitung erreichte. In dieser Zeitschrift sollte der Schriftsteller und Comiczeichner Roberto Fontanarrosa (1944–2007) eine der berühmtesten Figuren der populären Kultur Argentiniens publizieren: *el gaucho Inodoro Pereyra* (1972). Seine Geschichten parodierten, indem sie die sprachlichen Ausdrucksweisen und einheimischen Stereotypen übertrieben. Oesterheld schuf seine letzte berühmte Figur, *Nekrodamus* (1974), zusammen mit dem Zeichner Horacio Laila (geb. 1941); es ist die Geschichte eines Toten, der im Körper eines Grafen wiederkehrt. Später, nach dem Verschwinden Oesterhelds, wurde diese Figur mit Texten von Ray Collins und Walter Slavich publiziert.³⁷ Im Jahr 1978 erschien *Clemente*, eine Figur von Caloi, die sich zum populären Symbol der Fußball-Weltmeisterschaft entwickelte.

Zu Beginn der 1980er Jahre etablierte sich die Zeitschrift *Superhumor* (1980), die zunächst quartalsweise und später monatlich erschien. Die Gründer Carlos Trillo (1943–2011), Guillermo Saccomanno (geb. 1948) und Juan Sasturain (geb. 1945) hatten es sich zur Aufgabe gemacht, den Strips eine nationale Identität zu geben, indem sie ausschließlich Geschichten publizierten, die die lokale Geografie und ein heimisches Ambiente verwendeten, im Gegensatz zu vielen bereits auf dem Markt platzierten Publikationen. Im Sonntagsmagazin *Clarín* entstand im Januar 1980 die Seite *Quino Humor*. Damit wurde *Clarín* das Periodikum, das über Jahrzehnte hinweg die größten Karikaturisten des Landes beherbergte: Quino, Sabat, Fontanarrosa, Crist und Caloi.

In den 1990er Jahren gewinnen argentinische Comic-Autoren wie Quique Alcatena (geb. 1957), Francisco Solano López, Leo Duratona, Fede Cueva (geb. 1977), Pez, Horacio Ottolini, Ariel Olivetti (geb. 1967) und Pablo Raimondi zunehmend internationale Anerkennung. *Marvel* und *DC Comics* verpflichten einige der Autoren für Serien wie *Avengers* und *Batman*.³⁸ Von Belang für diese Dekade ist auch die Tatsache, dass der argentinische Comic-Markt – durch einen Devisen-Vorteil – von amerikanischen Superhelden überflutet wird, und die Zeitschrift-Illustrationen durch das Format *Comic Book* all-

³⁷ Oesterheld wurde vom Militär-Kommando 1977 verschleppt und 1978 – laut CONA-DEP-Bericht (in dem Buch *Nunca Más*) sowie Zeugen-Aussagen während des Gerichtsverfahrens an der Militär-Junta – in der Nähe von Mercedes (Pcia. de Buenos Aires) ermordet. (CONADEP = Consejo Nacional sobre la Desaparición de Personas).

³⁸ Für ergänzende Information siehe Gandolfo/Turnes 2018.

mählich vertrieben werden. In „*La Feria del Libro de Buenos Aires*“³⁹ (1996) wurde dem 100-Jahre-Jubiläum des Comicstrips ein Stand gewidmet (Motto: „*La Historieta como vehículo educativo*“), organisiert von Oscar Steimberg (geb. 1936), Jorge Rivera, Germán Cáceres (geb. 1938) und Sanyú (geb. 1951).

Nach diesem historischen Rückblick auf den argentinischen Comic im 20. Jahrhundert wendet sich der nächste Abschnitt dem Werk von Joaquín Salvador Lavado zu.

Quino und sein Werk

*Rares sont les auteurs de bande
dessinée qui sont connus des
personnes qui n'en lisent jamais.
Joaquín Salvador Lavado, alias
Quino, est de ceux-là.*⁴⁰

(Latxague 2016: 13)

Der erste Strip Quinos (Abb. 1) wurde in der Zeitschrift *Dibujantes* in der Rubrik *Galeria de futuros profesionales* publiziert, die 1953 „von Karikaturisten für Karikaturisten“ gegründet wurde. Quinos Zeichnung wurde von einer Jury, der Alberto Breccia und Roberto Battaglia (1923–2005) angehörten, für die neunte Ausgabe der Zeitschrift ausgewählt (vgl. Latxague 2016: 27). Gezeigt wird in vier Panels eines der populärsten Motive der Pressetradition, nämlich die Missgeschichte eines Häftlings. Diese Veröffentlichung ermöglichte Quino einen Monat später den ersten Vertrag mit der Zeitschrift *Esto Es* (1953–1957). In dieser wöchentlich in Buenos Aires erscheinenden Zeitschrift veröffentlichte Quino im Wechsel mit einem anderen Zeichner die erste Seite seines grafischen stummen Humors. In Abb. 1 ist ein Übergang von *Szene zu Szene* (s. Kap. 2) zu sehen. Ein Häftling verrichtet schwere Arbeit (Panel 1); er springt vor Freude und hält sein Entlassungsdokument in der Hand (Panel 2); mit resoluter Haltung geht er

39 Jährliche Buchmesse von Buenos Aires. 1996 wird zum ersten Mal ein Stand für Comics organisiert.

40 „Selten sind die Autoren von Comicstrips, welche von den Personen erkannt werden, die nie [Comics] lesen. Joaquín Salvador Lavado, alias Quino, ist einer von ihnen.“

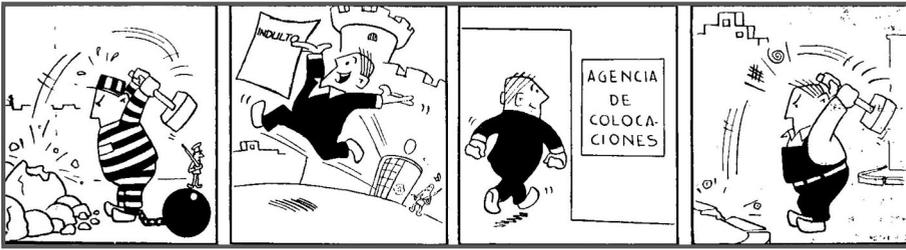


Abb. 1: *Dibujantes*, N° 9, 9. Oktober 1954. „Entlassung – Agentur für Arbeit“
(Quelle: Archivo de la historieta y el humor gráfico – Biblioteca Nacional)

in die Agentur für Arbeit, um sich eine Stelle zu suchen (Panel 3); Panel 4 – die Pointe – zeigt diese Person, wie sie eine ähnliche schwere Arbeit wie in Panel 1 verrichtet, jetzt aber als freier Bürger. Sein Gesichtsausdruck verrät wieder Frust (wie in Panel 1), da er verstanden hat, dass sich seine Chancen kaum verändert haben. Die Freiheit existiert für ihn nur auf dem Papier.

Latzague dokumentiert den Aufstieg Quinos in der argentinischen Comicwelt wie folgt:

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 figura montante du dessin argentin, moins d'un an après le début de sa collaboration à *Esto Es*.⁴¹

(Latzague 2016: 45)

Daraufhin wurden seine Strips in verschiedenen Medien veröffentlicht: in den Zeitschriften *Vea y Lea*, *Leoplán*, *Qué*, *Damas y Damitas*, *TV Guía*, *Usted*, *Che*, *Panorama*, *Atlántida* und *Adán*, sowie in der Zeitung *Democracia*. Es war der Beginn seiner humoristischen Publikationen, die bis heute ohne Unterbrechung in unzähligen Zeitungen und Zeitschriften in Lateinamerika und Europa durch Nachdrucke fortbestehen. Im Jahr 1957 erreichte Quino eines seiner primären Ziele als Zeichner: regelmäßig in einer Zeitschrift zu publizieren (*Rico Tipo*, *Dr. Merengue* und *Tía Vicenta*). Er verband mit seinen Zeich-

41 „Quino erhielt sehr schnell die Anerkennung seiner Kollegen. In der *Dibujantes* Ausgabe vom Juli/August 1955 war eine Doppelseite der neuen aufsteigenden Figur des argentinischen Comics gewidmet, weniger als ein Jahr nach dem Beginn seiner Zusammenarbeit mit *Esto Es*“. Titel: „La figura que surge: Joaquín S. Lavado (Quino)“, in *Dibujantes*, Año II, N° 15, Juli–August 1955, S. 16–17.

nungen ein neues politisches Engagement und bekam dadurch viel Respekt von seinen Kollegen (vgl. Latxague 2016: 50). Gemäß den redaktionellen Richtlinien des Magazins sollten die Gags die unmittelbaren wirtschaftlichen und sozialen Kontexte der Zeit beachten. In den Strips sind die Institutionen des argentinischen Staates sowie die prägenden sozialen Strukturen (Familie, Schule, Behörden etc.) identifizierbar, die durch einen humorvollen Dynamismus in Szene gesetzt werden (vgl. ebd.). Quino integrierte das Divito-Team⁴² in *Rico Tipo* und „se plie à l'exercice du *costumbrismo*, ou comique de mœurs, en paroles. Sa contribution à plusieurs rubriques lui permet de s'essayer à différentes modalités de la critique sociale“⁴³ (Latxague 2016: 51). Allmählich eignete sich Quino neue Comic-Formen an und legte so den Grundstein für seinen größten Erfolg, den er einige Jahre später (1964) erschaffen sollte: *Mafalda* und ihre Begleiter. Obwohl *Mafalda* sein international bekanntestes Werk ist, gehören zu seinem Œuvre viele weitere Produktionen. Darunter sind *Mundo Quino* (1963), sein erstes Buch mit humoristischen Comics, eine Sammlung von Zeichnungen von stummem Humor mit einem Vorwort von Miguel Brascó; *Mafalda contestataria* (1969), sein erstes europäisches Buch, publiziert mit einem Vorwort von Umberto Eco; *A mí no me grite* (1972), das zweite Buch mit Quinos Humor; die dritte humoristische Buchsammlung: *Yo que usted* (1973); *Diez años con Mafalda* (1973); *¿A dónde vamos a parar?* (1973); *Bien gracias. ¿Y Usted?* (1976). Im Auftrag von UNICEF für die internationale Ausgabe der weltweiten Kampagne der Erklärung der Rechte des Kindes entwickelte er *Hombres de Bol-sillo* (1977). Darauf folgten: *Gente en su Sitio* (1979); *A la buena mesa* (1980); *Ni arte, ni parte* (1981); *Déjenme inventar* (1983); *Quinoterapia* (1985); *Si, cariño...* (1987); *Mafalda Inédita* (1988); *Potentes, prepotentes e impotentes* (1989); *Humano se nace* (1991); *Toda Mafalda* (1993); *¡Que mala es la gente!* (1996); *¡Cuánta bondad!* (1999); *Esto no es todo* (2001); *A la buena mesa* (2002); *Mafalda & friends 1 a 11* (2004); *¡Qué presente impresentable!* (2005); *Las aventuras de comer* (2008); *El mundo de Mafalda* (2009); *Mafalda las tiras* (2010); *Quién*

42 Siehe dazu „Die relevanten Ereignisse und ihre Protagonisten“ in Kap. 3 dieser Arbeit.

43 „beugt sich der Ausübung des *costumbrismo* oder Sittenkomödie, in Worten. Seine Beiträge zu mehreren Rubriken erlauben es ihm, verschiedene Formen der sozialen Kritik auszuüben“. Der Begriff *Costumbrismo* (Sittenschilderung) bezeichnet einen Trend oder eine künstlerische Bewegung, die danach strebt und vorschlägt, dass ein Kunstwerk ein Spiegelbild der Sitten und Gebräuche der Gesellschaft ist.

anda por ahí? (2012); *La pequeña filosofía de Mafalda 1 a 8* (2014); *Simplemente Quino* (2016).

Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich andeuten, wie umfangreich Quinos Arbeit ist.⁴⁴ Die internationale Anerkennung für sein Lebenswerk, das Quino auch während seiner längeren Auslandsaufenthalte in Italien und Spanien weiterführte, wird durch unzählige Auszeichnungen und Ausstellungen belegt. Latxague bringt diesen Sachverhalt auf den Punkt:

Quino est le premier humoriste argentin à thématiser ces mécanismes narratifs à travers l'usage de trois formes canoniques des littératures dessinées. [...] Il est également le premier dont la littéarité, parfois même dans les dessins muets, dévoile une véritable maîtrise du rapport complémentaire entre image et langage. Il est admirable de remarquer que, des décennies plus tard, ces mécanismes prouvent toujours leur efficacité auprès des lecteurs des générations postérieures, bien au-delà de l'Argentine et de l'Amérique latine.⁴⁵

(Latxague 2016 : 306)

Zusammenfassend lässt sich bestätigen, dass Quino charakteristische Zeichenstil-Elemente und eine charismatische Erzählkompetenz entwickelte. Er war ein genauer Beobachter seiner Zeit und der menschlichen Natur im Allgemeinen. In den vielen Jahren seines professionellen Arbeitens lieferte er eine kritische Analyse der Welt, in der wir leben, und durch seine Geschichten und Figuren dokumentierte er unzählige menschliche Facetten. Seine konzeptionellen und grafischen Qualitäten – welche in Kapitel 4 erörtert werden – lassen sich folgendermaßen beschreiben:

[P]our Quino l'accent est mis non pas sur son trait mais sur sa pratique exclusive de l'humour muet, réputé le plus difficile à réaliser. La distinction entre l'idée et le dessin est récurrente, tout au long de la carrière de

44 Für weitere Informationen siehe u. a. <http://www.quino.com.ar>; Latxague (2016); Cosse (2014).

45 „Quino ist der erste argentinische Humorist, der diese Erzählmethoden durch die Verwendung von drei kanonischen Formen der Comic-Literatur thematisiert. [...] Er ist außerdem der erste, dessen Literarizität, auch in den sprachlosen Zeichnungen, eine echte Beherrschung der komplementären Beziehung zwischen Bild und Sprache zeigt. Es ist bewundernswert zu sehen, dass diese Mechanismen Jahrzehnte später ihre Effizienz bei den Lesern folgender Generationen beweisen, weit über Argentinien und Lateinamerika hinaus.“

l'humoriste, dans les articles qui lui sont consacrés. Cette dichotomie à propos de l'art de Quino est l'un des aspects de son accession au statut d'icône de la culture argentine. Il sera, ainsi, qualifié de dessinateur intellectuel ou conceptuel, voire de génie, mais force est de constater que les qualités graphiques de son œuvre seront rarement commentées.⁴⁶

(Latzague 2016 : 46)

Obwohl eine wissenschaftliche Recherche über Quinos Gesamtwerk eine Möglichkeit bietet, die Komplexität seiner Erzählmechanismen besser zu verstehen, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf seine international bekannteste Produktion: *Mafalda*. Die Begründung liegt darin, dass dieser Strip Quinos einzige Figuren-Kreation ist und speziell das gesellschaftliche Leben der 1960er und frühen 70er Jahre in Argentinien eindringlich zu erfassen scheint.

Mafalda: Anfang und Verbreitung

Im Jahr 1963 begann Quino, wie bereits beschrieben, sich als Zeichner zu etablieren. Sein erstes Buch war *Mundo Quino*, eine Sammlung von stummen Witzen, zusammengestellt aus seinen Veröffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften, mit denen er kooperiert hatte. Während dieser Zeit erhielt Quino das Angebot, einen besonderen Comicstrip für eine Werbeagentur zu zeichnen. Über eine Werbekampagne sollten die Haushaltsgeräte der Marke *Mansfield*, produziert von der Firma *Siam Di Tella*, auf dem Markt platziert werden. Folgende Bedingungen waren für den Strip vereinbart: es sollte eine argentinische Familie der sechziger Jahre erscheinen, die Mutter oder die Kinder sollten einen Kühlschrank öffnen und so auf subtile Weise den Markennamen *Mansfield* erscheinen lassen; außerdem sollten die Namen der Protagonisten alle mit dem Buchstaben „M“ (wie Mansfield) anfangen. Quino erinnerte sich an das kleine Mädchen

46 „Für Quino liegt der Akzent nicht auf seiner Linie, sondern auf einer exklusiven Praxis des stillen Humors, berühmt als die am schwierigsten umzusetzende Form. Die abwechslungsreiche Gestalt zwischen Idee und Bild tritt [als Thema] in den Aufsätzen, die ihm gewidmet sind, während der gesamten Karriere des Zeichners wiederholt auf. Diese Dichotomie bezüglich Quinos Fertigkeit ist ein Aspekt seines Aufstiegs zum Status eines argentinischen Kultur-Symbols. Er ist somit als intellektueller oder konzeptioneller Zeichner qualifiziert oder wird sogar Genie genannt, aber es ist klar, dass die grafischen Qualitäten seiner Arbeit selten kommentiert werden.“

Mafalda aus dem Film *Dar la cara*⁴⁷ (1962) von José A. Martínez Suárez⁴⁸, basierend auf dem gleichnamigen Roman von David Viñas⁴⁹ (1927–2011), und übernahm diesen – für ihn fröhlichen – Namen für seine Protagonistin. Der Kern von *Mafalda* war damit entstanden. Für diese Werbekampagne empfahl ihm sein Freund – der Autor und Karikaturist Miguel Brascó – eine Karikatur zu erstellen, die *Peanuts* und *Blondie* kombinierte. Quino zeichnete eine typische Familie, in der schließlich Mafalda und ihre Eltern zu erkennen waren. Die Werbekampagne wurde nicht gestartet, und *Mafalda* blieb in einer Schublade liegen. Der Grund dafür war, dass einige Zeitungen – wie *Clarín* – sich weigerten, den Strip wegen der Schleichwerbung zu kaufen. Doch schließlich wurde er, mit einigen kleineren Retuschen, über Miguel Brascó in dem Comic-Magazin *Leoplán* publiziert. Das Scheitern der Mansfield-Kampagne und die große Freundschaft zwischen Quino und Julián Delgado (1934–1978?)⁵⁰, Redakteur der Wochenzeitung *Primera Plana*, trugen dazu bei, dass Mafalda als Streifen formalisiert wurde. Delgado ahnte, dass dieser Strip ein Novum für seine Leser sein könnte. *Mafalda* debütierte offiziell als Comicstrip am 29. September 1964 in der Wochenzeitschrift *Primera Plana*, wo er bis zum 9. März 1965 erschien. Während dieser Zeit produzierte Quino 48 Streifen mit einer Frequenz von zwei pro Woche. Die Abbildungen 2 und 3 illustrieren die Premiere des *Mafalda*-Comics.

47 Der Film ist ein Versuch, in einer linearen und komplexen Erzählung die chaotische und turbulente Situation in Buenos Aires bis 1958 zu erfassen, als es bereits offensichtlich war, dass die Revolution von 1955 nichts an den korrupten Strukturen der Nation verändert hatte (vgl. Prolog des Buches von Viñas 1962). Siehe auch Cosse 2014a: 33; 41.

48 Es ist kein Zufall, dass Quino sich für die Filme von Martínez Suárez interessierte, der Teil der „*Nueva Ola*“-Bewegung des argentinischen Kinos – zusammen mit Rodolfo Kuhn, Manuel Antín und Lautaro Murúa – war, die in die von Leopoldo Torre Nilsson geöffnete Bresche sprang.

49 David Viñas war ein bekannter Schriftsteller und Historiker der Generation von Haroldo Conti, Rodolfo Walsh (beide verschwunden) und Antonio di Benedetto (im Exil lebend). Er war Professor für Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät (UBA), Direktor des Instituts für argentinische Literatur (UBA) und Gründungsmitglied der Zeitschrift *Contorno* (1953) zusammen mit seinem Bruder Ismael Viñas. Er war eine der Hauptfiguren der rebellischen „*Generación de 1955*“, die die argentinische Novelle – neben Beatriz Guido oder Rodolfo Walsh – erneuerte. Während der letzten Militärdiktatur lebte er im Exil in Spanien und Mexiko. Seine beiden Kinder María Adelaida und Lorenzo Ismael wurden, in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts, von der Militärdiktatur entführt und verschwanden. Für weitere Information siehe Cosse 2004a: 41f.

50 Julián Delgado wurde vom Militär-Kommando 1978 verschleppt und bleibt bis heute verschwunden.



Abb. 3: *Primera Plana*, Argentina, 06.10.1964, S. 26⁵⁴

für Quinos Schöpfung, der nicht nur einen besonderen Status in der Öffentlichkeit Argentiniens mit sich brachte, sondern auch den Anstoß zur Verbreitung in anderen Ländern Lateinamerikas gab. Quino war der erste argentinische Humorist, dessen Werk ein derartiges Fortbestehen vorweisen konnte. Hieran kann man den Weg ermessen, den er in den zwölf Jahren seit seinem Debüt gegangen war (vgl. Latxague 2006: 95).

Bis 1973 folgten weitere *Mafalda*-Bücher (u. a. *Mafalda 2* bis 10). Diese Bücher wurden auch in einigen europäischen Ländern (Spanien, Italien, Frankreich) verkauft. Bis 1971 hatte sich bereits so viel Material angesammelt, dass *Ediciones de la Flor* zwei kleine Bände herausbrachte: *Al fin solos* und *Y yo digo*. Sie wurden in Argentinien im November 1971 und danach in Spanien veröffentlicht. Eine weitere Sammlung erschien im Oktober 1973 im gleichen Verlag und in

sierten internationalen solidarischen Bewegung und einer von Peter Weidhaas (Direktor) ausgesprochenen offiziellen Einladung zur Frankfurter Internationalen Buchmesse des Jahres, ließ das Militärkommando das Ehepaar frei. Somit kamen sie ins Exil und konnten einer Verurteilung – unter den herrschenden politisch-juristischen Umständen lebensbedrohlich – entkommen (vgl. Cosse 2014: 195–200).

54 Quelle: © Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Strip a): „Schlau! Dieser Reaktionsmangel bedeutet, dass sie es nicht ist, trotzdem klingt es so wie ein Schimpfwort!“; Strip b): „Der Vorteil dieses Abreagierens ist die Straflosigkeit“.

einem größeren Format unter dem Titel *¿A dónde vamos a parar?* In Deutschland wurden die *Mafalda*-Strips in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften sowie ab 1987 auch als Buch veröffentlicht. Im Jahr 1991 gab die argentinische Post eine Serie von acht Briefmarken heraus, die den bekanntesten argentinischen Cartoonisten und Comics gewidmet war, u. a. auch Quinos *Mafalda*.

Zehn Jahre lang zeichnete Quino diesen Comicstrip. Im Gegensatz zu anderen Kollegen, die sich der Unterstützung anderer Texter und Zeichner bedienten, hielt Quino eine kollaborative Arbeitsweise für ungeeignet. Aus Überzeugung arbeitete er alleine an seinen Comics.⁵⁵ Schon lange vor dem offiziellen Abschied des Comicstrips im Jahre 1973 hatte Quino erkannt, dass seine Inspiration erschöpft war. Er entschied sich deshalb, *Mafalda* zu beenden:

Me costaba mucho esfuerzo no repetirme, sufría con cada entrega. Cuando uno tapa el último cuadrado de una historieta y ya sabe cuál va a ser el final es porque la cosa no va⁵⁶. Y por respeto a los lectores y a mis personajes y por mi manera de sentir el trabajo decidí no hacerla más y seguir con el humor que nunca dejé de hacer.⁵⁷

Quino publizierte den Strip zuletzt am 25. Juni 1973 in *Siete Días* und stellte danach die *Mafalda*-Produktion ein. Das Mädchen erschien dann nur noch vereinzelt, z. B. bei der UNICEF-Erklärung der Kinderrechte und für das Rote Kreuz.⁵⁸ Die weltweite Verbreitung *Mafaldas* wird wie folgt zusammengefasst: Publiziert wurde der Strip erstmals 1964 in *Leoplán*, und er erschien letztmalig 1973 in *Siete Días*.

55 „La despedida de Mafalda“, <https://www.todohistorietas.com.ar/historiademafalda.htm>, zuletzt geprüft 2019-01-21.

56 Oski (Karikaturist) gab diesen Hinweis an die neue Zeichner-Generation (u. a. Quino) weiter, als er sie trainierte: „Wenn der Leser ahnt, wie es enden wird, müssen Sie dort aufhören“. Siehe „Reportajes. Quino“, in *Comiqueando*, # 17, Comiqueando Press, Buenos Aires (XI-1995). Online verfügbar unter <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Quino.htm>, zuletzt geprüft 2019-01-21.

57 „Es kostete mich viel Mühe, mich nicht zu wiederholen, ich litt bei jeder Lieferung. Wenn Sie das letzte Bild einer Geschichte abdecken und wissen, was das Ende sein wird, liegt dies daran, dass die Dinge nicht [mehr] laufen. Und aus Respekt vor den Lesern und meinen Figuren und wegen meiner Art, die Arbeit zu fühlen, entschied ich mich, es nicht mehr zu tun und mit dem Humor fortzufahren, den ich nie aufgehört habe“. Zu lesen in „La despedida de Mafalda“, Online verfügbar unter <http://todohistorietas.com.ar/historiademafalda.htm>, zuletzt geprüft 2019-01-21.

58 Weitere Informationen dazu liefert „Mafalda después de la última tira“ in <http://todohistorietas.com.ar/tiras1.htm>, zuletzt geprüft 2019-01-21.

Doch sein Einfluss übersteigt bei weitem die Jahrzehnte und währt bis heute fort. Er wurde in insgesamt dreißig Sprachen übersetzt; die erste Übersetzung erschien 1969 in Italien (vgl. Ponce 2014: o. S).

Quinos Werk erschließt neue humoristische Wege und ist dadurch bedeutend für die nachfolgenden Generationen des argentinischen Comics geworden. Latxague schreibt dazu:

À travers *Mafalda*, Quino poursuit la réflexion sur son art, s'amusant à faire de ses personnages les porte-parole de ses questionnements narratifs. [...] Cette série a permis à l'auteur de dépasser le *costumbrismo* en ouvrant de nouvelles pistes humoristiques. [...] Il introduit également une rhétorique du trait d'esprit qui va faire école auprès des générations suivantes, comme chez Fontanarrosa (1944–2007) et Caloi (1948–2012) ou encore, plus récemment, chez Tute (1974–) et Liniers (1973–).⁵⁹

(Latxague 2016 : 138)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass *Mafalda* ein besonderes Phänomen mit zunehmendem internationalen Ruhm geworden ist, das gewissermaßen seine eigene Schöpfung übertroffen hat, wie Quino selbst bestätigt: „El dibujante tampoco se había puesto a pensar, tres décadas atrás, que las ideas de esta niña tan ingeniosa como irreverente, tan reflexiva como contestataria, iban a recorrer el mundo“⁶⁰. Der Erkundung dieses Phänomens widmet sich das nächste Kapitel.

59 „Durch *Mafalda* verfolgt Quino die Reflexion über seine Kunst, hat Spaß daran, seine Figuren zu Fürsprechern seiner hypothetischen Erzählungen zu machen. Diese Serie erlaubt es dem Autor, die *costumbrismo* zu überschreiten und sich neuen humoristischen Wegen zu öffnen. [...] Er führt auch eine Rhetorik der witzigen Geistesblitze ein, die Schule unter nachfolgenden Generationen macht, wie in Fontanarrosa (1944–2007) und Caloi (1948–2012) oder, in jüngerer Zeit, bei Tute (geb. 1974) und Liniers (geb. 1973)“. Tute ist das Pseudonym von Juan Matias Loiseau (Sohn von Caloi) und Liniers das von Ricardo Siri.

60 „Der Zeichner dachte vor drei Jahrzehnten nicht daran, dass die Ideen dieses Kindes, so raffiniert wie respektlos, genauso nachdenklich wie *contestataria*, um die Welt reisen würden“. Interview – Online verfügbar: <http://todohistorietas.com.ar/cartadepresentacion.htm#MLC>, zuletzt geprüft am 2016-12-23. Siehe auch u. a. Cosse 2014a: 17–18.

4 | Das Phänomen Mafalda im gesellschaftlichen Kontext der 1960er und frühen 70er Jahre

Mafalda erschien zum ersten Mal am 29. September 1964 als Zeitungstrip. Das kleine Mädchen Mafalda lebt in Buenos Aires, verbringt ihre Zeit mit einer Gruppe von anderen Kindern und sinniert auf naive, kindtypische aber logische Weise über internationale Politik. Sie ist eine Comic-Ikone und erlangte eine beachtliche Stellung in der argentinischen Gesellschaft, „acompañada por el ‚Che‘ [Gevara], Evita [Perón] y [Carlos] Gardel. Sin dudas, *Mafalda* es un ícono argentino. Es una figura y una tira con una significación social, política y subjetiva ineludible a la hora de entender el país y a los argentinos“⁶¹ (Cosse 2014a: 17). Als solche hat sie auch internationale Echo erlangt. Die breite Anerkennung für diese Kreation samt ihrer scharfsinnigen Botschaft weckt die Neugier auf eine differenzierte Analyse dieses Phänomens.

Ziel dieses Kapitels ist es daher, die soziokulturelle Bedeutung *Mafaldas* im Argentinien der 1960er und frühen 70er Jahre mithilfe einschlägiger Beispiele aus dem folgenden Korpus zu verorten: *Mafalda 0–10* (1966–1974), *10 Años con Mafalda* (1974) und *Toda Mafalda* (1993). Zunächst werden die Protagonisten in ihren gesellschaftlichen, politischen und sozialen Kontexten vorgestellt. Im Anschluss daran erfolgt eine Einführung in Quinos Zeichenstil, seine Bildsprache und den formalen Aufbau seiner Strips. Den Abschluss dieses Kapitels bildet die Erörterung der kulturspezifischen Aspekte von *Mafalda*, erarbeitet auf Basis der verfügbaren Beispiele und

61 „zusammen mit ‚Che‘ [Gevara], Evita [Perón] und [Carlos] Gardel. Zweifellos ist *Mafalda* eine argentinische Ikone. Sie ist eine Figur und ein Strip mit einer sozialen, politischen und subjektiven Bedeutung, unvermeidlich wenn es darum geht, das Land und die Argentinier zu verstehen“. Diese Aussage wird von emblematischen Vertretern der argentinischen Kultur bekräftigt, u. a. Mercedes Sosa, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares und Tato Bores (siehe E. Martínez, „Mafalda: La genia del genio“, *Viva*, 2. Oktober 1994, S. 19).

basierend auf den Erkenntnissen aus der aktuellen Forschung. Folgende Fragen wird dieses Kapitel beantworten:

- Wer sind die Protagonisten von *Mafalda*, und wie werden sie in ihrem sozialen Umfeld charakterisiert?
- Welches sind die typischen narrativen Merkmale dieses Strips?
- Welche gesellschaftlichen Dimensionen werden erfasst bzw. angesprochen?
- Worin besteht die kulturelle Relevanz dieses Strips?
- Was könnten die Gründe für den dauerhaften Erfolg des Strips sein?

Bevor nun die *Mafalda*-Comic-Spezifika analysiert werden, sollen alle Protagonisten vorgestellt werden. Zu diesem Zweck stützt sich folgende Beschreibung auf das *Mafalda Oficial*⁶².

Die Protagonisten

Quino verwendet für seine Figuren eine charakterisierende Typologie. Diese Grundgestalt kennzeichnet jede Einzelfigur und etabliert wiedererkennbare Charaktermerkmale, sodass die „Figuren [...] demnach immer eine Sammlung charakteristischer Eigenschaften [sind], die sie individuell oder gruppenspezifisch unterscheidbar machen“ (Dittmar 2011: 150f.). Insgesamt treten neun individualisierte Charaktere in den untersuchten Comic-Bänden auf: die siebenköpfige Kinder-Gruppe um Mafalda sowie Mafaldas Eltern. Sie sind als Protagonisten bzw. Hauptfiguren in den Strips erkennbar. Die Behandlung der Charaktere spielt für den Comic eine wesentliche Rolle, wie Jüngst auch mit Blick auf die sogenannten *information comics* beobachtet: „As personalisation is one of the primary popularisation techniques used in information comics, the way the characters are treated in the pictures is crucial for the overall effect of the comic“ (Jüngst 2010: 201). Dies gilt gleichermaßen für *Mafalda*.

Es gibt in *Mafalda* zusätzlich einige Auftritte von anderen Kindern und Erwachsenen, die als Nebenfiguren an Handlungsorten wie der Schule, dem Urlaubsort, der Straße usw. fungieren. Wenn die Analyse es erfordert, werden diese Charaktere ebenfalls beschrieben.

62 <https://www.quino.com.ar/librosmafalda>. Im Folgenden wird diese Quelle als „MO“ abgekürzt.

Hinsichtlich der Bedeutung von Comic-Figuren argumentiert Dittmar, dass die

Figuren in Aktion und Bewegung [...] auch als Handlungszeichen verstanden [werden] [...]. Die Figuren [...] sind in den allermeisten Fällen das Wesentliche am Comic, sie sind die verbindenden Elemente der Sequenzen, an denen der erzählerische Zusammenhang befestigt ist – sie tragen die Handlung.

(Dittmar 2011: 150)

Mafalda und ihre Freunde sind als Comiczeichen zu sehen, die durch eigene Tätigkeiten ihre skeptische Wahrnehmung der Welt und der Gesellschaft zu repräsentieren versuchen. Ihre Positionierung ist – trotz ihrer kindlichen Naivität – eher die eines erwachsenen Geistes mit einem einprägsamen Charakter. Was dies für den Diskurs bedeutet, wird in Kap. 4 „Kulturspezifische Aspekte“ erläutert. In Abb. 4 zeigt Quino den kritischen Blick seiner Figuren auf die Welt. Als Vorsätze für das Neujahr nennt die Gruppe die Verbesserung der Welt, die ihrer



Abb. 4: Weltverbesserung-Vorsatz (Quelle: *Mafalda* 6, 1983: o. S.)⁶³

63 „Warum fangen wir nicht im kommenden Jahr mit dem lange verzögerten Aufbau einer besseren Welt an? Nun? Oder hat eine Karotte (fig. Dumme Person) die Pläne verloren?“

Meinung nach immer wieder aufgeschoben wird. Sie befürchtet aber, dass die Pläne dafür verloren gegangen sind. Diese Haltung und ihre Skepsis gegenüber den Weltregierenden ist eines der Markenzeichen dieses Strips.

Jedoch wird die Bedeutung des Strips nur durch die Analyse der einzelnen Figuren offenkundig, wie Cata in ihrem Ausblick über die Strategien des Cartoons bemerkt: „Teniendo en cuenta los aspectos que caracterizan a cada personaje, se puede conocer el ‚modo actancial‘ que ejercen dentro de la historieta, detectando no sólo quiénes son, cómo son, sino también por qué luchan, frente a quién/qué y de qué ayuda se valen“⁶⁴ (Cata 2004: 5).

Konsequenterweise folgt nun die Vorstellung der einzelnen Strip-Protagonisten, explizit eingebettet in ihren jeweiligen politischen und sozialen Kontext. Diese Ausführung ist gemäß dem nachfolgenden Schema strukturiert:

- zur Figur: Bild, persönliche Daten, familiäres Umfeld
- zur Persönlichkeit: Charakter, Präferenzen, Aussehen

Die Familie

	<p>MAFALDA</p>
	<p>Vorname: Mafalda</p>
	<p>Nachname: hat Quino nie erwähnt, obwohl in einem der Streifen, als die Lehrerin eine Hausaufgabe korrigiert, nach Mafalda ein „M“ zu sehen ist.</p>
	<p>Alter: 6 Jahre (1964); 8 im letzten Buch.</p>
	<p><i>Quelle: MO</i></p>

Mafaldas Familie: Vater, Mutter und Bruder Guille. Es existiert mindestens eine Großmutter, weil sie ihr vom Urlaubsort eine Postkarte schickt.

64 „In Anbetracht der Aspekte, die jede Figur charakterisieren, kann man ihren ‚Modus actandis‘ innerhalb der Karikatur kennenlernen und dadurch nicht nur feststellen, wer und wie sie sind, sondern auch, warum sie kämpfen, gegen was und mit welchen Mitteln“.

Eigenschaften: Mafalda ist ein resolutes, mutiges und sympathisches Mädchen, das Mitte der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in Argentinien lebt. Sie ist die Tochter in einer typischen argentinischen Familie der Mittelschicht von Buenos Aires (*porteña*). Ihre Kommentare und ihre Scharfsichtigkeit sind Spiegel und Diagnose der sozialen Probleme und Weltpolitik der 1960er und frühen 70er Jahre. Am meisten hasst sie Ungerechtigkeit, Krieg, Nuklearwaffen, Rassismus, absurde Konventionen der Erwachsenen und Suppe. Zu ihren Leidenschaften gehören die Beatles, *el pájaro loco*⁶⁵, die Menschenrechte, der Frieden und die Demokratie. Dieses Mädchen hat außerdem Freunde, die ihre Clique (*pandilla*) bilden. Sie geht zur Schule, und im Sommer, wenn das Einkommen ihres Vaters es erlaubt, fährt die Familie in den Urlaub. Ihre Gesichtszüge ähneln denen ihrer Mutter, sie trägt immer ein Kleid, das sie feminin und sanft erscheinen lässt. Aber Mafalda ist kein Kind wie jedes andere. Oft aufmerksam um Gerechtigkeit bemüht, sorgt sie sich um die Welt und versteht nicht, warum die Erwachsenen diese so schlecht führen. Sie ist für ihre scharfsinnigen Fragen und anspruchsvollen Ideale bekannt. Als unermüdliche soziale Aktivistin und von ihrem kleinen Stuhl aus verbreitet sie mit reinem Idealismus politische Manifeste. Man kann sagen, dass sie eine revolutionäre Figur auf Papier ist. Tatsache ist: durch Mafalda und ihre Umgebung ermöglicht es Quino seinen Leserinnen, über die Lage der Welt und die Menschen, die dort leben, zu reflektieren. In Kap. 4 „Kulturspezifische Aspekte“ wird dieser Beobachtung im Detail nachgegangen.

Die Figur Mafalda funktioniert als zentrales Element und Katalysator der Erzählung. Sie ist ein Mädchen mit einer fast schon erwachsenen Mentalität, die ständig die Gesellschaft, die Weltlage und die Situation Argentiniens in der Zeit, in der sie lebt, in Frage stellt. Argentinien erlebte in den 1960er und 70er Jahren wachsende soziale, politische, kulturelle und wirtschaftliche Veränderungen. Das Land zählte bis Anfang der 1960er Jahre zu den reichsten und am weitesten entwickelten Ländern Südamerikas. Aber durch Fehlgriffe der politischen Elite und die Tendenz, große Teile der einheimischen Wirtschaft an ausländische Mächte und multinationale Unternehmen zu verkaufen, wurde das Land Jahr für Jahr in eine wachsende wirtschaftliche und soziale Krise getrieben.

Nun sind an dieser Stelle historische Ereignisse zu nennen, auf die sich Quinos Strips beziehen. Als Mafalda geboren wurde, regierte in

65 Ein beliebter Comic dieser Epoche.

Argentinien Arturo Illia von der UCR (Union Civica Radical)⁶⁶. In Palästina wurde die PLO⁶⁷ gegründet, viele Länder schlossen sich der US-Blockade gegen Kuba an, Martin Luther King erhielt den Nobelpreis, die sozialen Revolten hatten weltweit Konjunktur, und die schwarze Zukunft, die Argentinien durch die Militärdiktaturen (1966–1970; 1976–1983) erwartete, war bereits in den politischen und sozialen Diskursen spürbar. Für ihre scharfe soziale und politische Kritik konzentrieren sich *Mafalda* und ihre Freunde jedoch fast immer auf internationale und globale Aspekte. Das umfasst den Kalten Krieg, die Blockpolitik, die Rolle und die Erwartungen verschiedener politischer Klassen, die Verteilung des globalen Reichtums, die Ineffizienz der Bürokratie, die Bedeutung von Kultur und Bildung, die Welt der Kinder gegenüber der Erwachsenenwelt, aber auch alltägliche menschliche Aspekte des Lebens wie Gier, Egoismus, Freundschaft und Familienbeziehungen. Im Prolog von „*Mafalda la contestataria*“ schreibt Umberto Eco:

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.⁶⁸

(Quino „*Mafalda la contestataria*“, 1969: 1f.)

In gewisser Weise ist *Mafalda* ein vertrauterer und realistischerer Comic als *Peanuts*, da die behandelten Situationen konkreter und damit für den Leser besser fassbar sind. Barbieri bekräftigt diese Behauptung mit folgendem Vergleich:

Non v'è dubbio che, nell'inventare il proprio personaggio, Quino avesse come riferimento i *Peanuts* di Schulz, ma al mondo astratto e sognante di Charlie Brown Quino ne sostituisce uno concreto di sarcasmo e critica sociale, in cui l'infanzia di Mafalda non è l'infanzia dell'ingenuità,

66 Politische Gruppierung in Opposition zur *Partido Justicialista* (Peronisten).

67 Palästinensische Befreiungsorganisation.

68 „Mafalda ist nicht nur eine Comic-Figur; sie ist vielleicht der Charakter der siebziger Jahre in der argentinischen Gesellschaft. Als bei dem Versuch, sie zu definieren, das Adjektiv *contestataria* [(rebellisch)] verwendet wurde, ging es nicht darum, die Antikonformismus-Mode um jeden Preis zu standardisieren: Mafalda ist wirklich eine zornige Heldin, die die Welt wie sie ist ablehnt und zu verbessern erstrebt“.

ma quella di chi è ancora capace di vedere le cose come sono, senza veli e senza compromessi, e di dirle nella loro stordente semplicità.⁶⁹

(Barbieri 2009: 82)

Mafalda scheint als Stimme des Gewissens einer Gesellschaft zu handeln, die im Argentinien der 1960er Jahre den Wohlfahrtsstaat anzustreben versucht und ernüchternd erkennen muss, dass dieses Ziel nicht einfach zu erreichen ist. Sie ist ein kleines Mädchen mit weitem Mund (und einer großen Klappe), vermutlich ein Symbol dafür, wie viel sie der Welt zu sagen hat. Für ihre eigenen großen Reden steigt sie auf einen kleinen Stuhl, damit jeder sie hören kann. Durch Gespräche mit ihren Eltern, mit ihrer kleinen Gruppe von Freunden und anderen Nebenfiguren unterstreicht Mafalda ihre Ansicht, dass die Dinge schlecht laufen, zugleich äußert sie den Wunsch nach einer besseren Gesellschaft. Sympathisch und aufrichtig, aber manchmal auch mürrisch, besitzt sie eine blumige, unkonventionelle und nicht altersgemäße Sprache. Mit einem enormen Pflichtgefühl und größerer Weisheit als ihre Eltern, souverän und rebellisch, lässt Mafalda niemanden gleichgültig, der sie ernst nimmt.

Mafaldas Eltern

	<p>Mafaldas ELTERN</p> <p>Nachname: unbekannt, genauso wie der Vorname des Vaters. Die Mutter heißt Raquel</p> <p>Erster Auftritt: September 1964 (Vater); Oktober 1964 (Mutter)</p> <p>Alter: Vater 35 Jahre; und 39 im letzten Buch; Mutter: wird nicht erwähnt</p> <p style="text-align: right;"><i>Quelle: MO</i></p>
--	---

Eigenschaften: Ihre Eltern begleiten Mafalda von Beginn an. In den zehn Jahren der Strip-Veröffentlichung wurde nur der Name der Mut-

⁶⁹ „Es besteht kein Zweifel daran, dass Quino für seine Kreation die *Peanuts* von Schulz als Referenz hatte, aber die abstrakte und träumerische Welt von Charlie Brown hat Quino durch eine konkrete, mit Sarkasmus und sozialer Kritik substituiert, in der Mafaldas Kindheit keine naive ist, sondern eine, die die Dinge wie sie sind erfasst, ohne Schleier und Kompromisse, und sie mit entzückender Einfachheit kommuniziert“.

ter genannt, dafür aber die Berufe beider Elternteile. Mafalda schrieb einen Brief an den Direktor der Wochenzeitschrift *Siete Días*, in dem Folgendes zu lesen ist: „Mi papá es corredor de seguros, y en casa se entretiene cuidando las plantas. Mi mamá es ama de casa. Se conocieron cuando estudiaban juntos en la Facultad, pero después ella abandonó [los estudios] para cuidarme mejor, como dice“⁷⁰ (Quino, *El Mundo de Mafalda*, 1992: Einleitung).

Es handelt sich bei der Beziehung zwischen Mafaldas Eltern also um eine klassische Mittelschicht-Ehe. Die beiden sind fürsorglich für ihren *microclima hogareño* (häuslichen Mikrokosmos), aber selbst leicht frustriert. Der Vater ist ein Versicherungsangestellter, der ständig rechnen muss, um über die Runden zu kommen, und deshalb immer um die finanzielle Lage der Familie besorgt ist. Außerdem liebt und pflegt er mit Hingabe Pflanzen. Die Mutter ist Hausfrau und leidet unter ihrem täglichen Dilemma, wieder etwas zu finden, was sie für ihre Familie kochen kann; sie brach ihr Studium ab, um eine Familie zu gründen. Diese Tatsache kreidet Mafalda ihr offen an, wann immer sie kann. Beide Eltern haben ein paar gemeinsame Schwächen: ihre Kinder und das fiktive Medikament *Nervocalm*⁷¹.

Mafaldas Bruder Guille

	<p>GUILLE</p> <p>Vorname: Guillermo Nachname: wie Mafalda Erster Auftritt: 2. Juni 1968 Alter: 1968 geboren</p>
<p>Quelle: MO</p>	

Eigenschaften: Als der Strip bereits vier Jahre lief, stieß eine neue Figur zum Familienkern dazu, Guille. Die Mutter war mit ihm schwanger, als in Argentinien im Rahmen eines Militärputsches (1966) die Zeitung

70 „Mein Vater ist Versicherungsangestellter und pflegt zuhause seine Pflanzen. Meine Mutter ist Hausfrau. Sie haben sich kennengelernt, als sie beide an der Universität studiert haben. Sie hat aber ihr Studium abgebrochen, um sich mehr um mich zu kümmern, wie sie sagt“.

71 Nervocalm bedeutet „Nerven-Beruhigung“. Quino hat diesen Medikamentennamen für den Strip erfunden.

El Mundo – die *Mafalda* publizierte – eingestellt wurde. Deshalb wird in den Strips über seine Geburt nichts erzählt. Analog bleiben auch Mafaldas Fragen bezüglich der Regierung, über politische Konflikte, über Babys etc. von den Eltern unbeantwortet oder werden oft ignoriert. Der kleine Bruder von Mafalda, der genau so *preguntón* (fragend) ist, hat eine ganz außergewöhnliche geistige Beweglichkeit für sein Alter. Er ist zwar ein Baby, hat spärliches glattes Haar und ein zartes Gesicht, dennoch mag er trotz seiner Naivität Brigitte Bardot und beschimpft sogar einmal eine Wolke, weil sie ihm die Sonne verdeckt. Aber anders als die anderen Figuren zeichnet sich Guille durch seine Kindersprache aus: Beispielsweise sagt er „todtuga“ anstatt „tortuga“ (Schildkröte), was Mafalda immer wieder hoffnungslos zu verbessern versucht. Als typischer Vertreter der Unschuldszeit, in der alles entdeckt wird, neigt er jedoch dazu, etwas respektlos zu sein, indem er seine Eltern *los viejos*⁷² (die Alten) nennt. Er ist sympathisch und die einzige Figur, die im Laufe der Strip-Veröffentlichung wächst und sich körperlich verändert. Seine Leidenschaften sind das Kritzeln an den Wänden, das seine Mutter wütend macht (s. Abb. 33), das Nuckeln an „Schnullern on the rocks“⁷³ und Brigitte Bardot anschauen. Er ist spielerisch, sogar zärtlich zu seiner Schwester, aber manchmal sucht er auch Streit. Seine Überlegungen ähneln denen von Miguelito (s. u.), sind aber tadelloser, d. h. ohne die dunkle Note, die Quino Miguelito gibt.

Die Clique

	<p>FELIPE</p> <p>Vorname: FELIPE Nachname: Nicht bekannt Erster Auftritt: 19. Januar 1965 Alter: 7 Jahre</p>
<p>Quelle: MO</p>	

Felipes Familie: Felipes Vater ist Ingenieur, erscheint aber nie in den Strips; seine Mutter ist Hausfrau, und Felipe hat eine große physische

⁷² Dieser Ausdruck wird in der familiären Geselligkeit Argentinien nicht als ‚respektlos‘ verwendet, ist jedoch ungewöhnlich für ein kleines Kind.

⁷³ Schnuller mit Eis im Glas serviert.

Ähnlichkeit mit ihr. Die Familie lebt im selben Gebäude wie Mafalda. **Eigenschaften:** Er ist die zweite Figur, die dem Strip hinzugefügt wurde. Sie wurde aus der Notwendigkeit heraus geschaffen, den Strip nach fünf Monaten Laufzeit zu bereichern. Felipe wurde von Jorge Timosi (Quinos Freund) inspiriert, der vorstehende Zähne (wie bei Kaninchen) hatte. Er hat ein langes Gesicht mit zwei kleinen aber sichtbaren Zähnen; er kleidet sich typischerweise in langen Hosen und Kaputzenpullover. Felipe ist ein Träumer, ein Faulpelz aber intelligent, scheu und naiv, manchmal sogar romantisch, zärtlich und liebenswürdig. Er ist ein leidenschaftlicher Leser von Comic-Abenteuern im Allgemeinen und insbesondere der Reihe *El Llanero Solitario* (Zorro). Darüber hinaus spielt er gerne Schach, hasst die Schule und die Hausaufgaben. Sein Lebensziel ist es, Ingenieur zu werden, genau wie sein Vater. Oft ist er extrem unentschlossen und der personifizierte Mangel an Initiative, wie in einem Strip zu sehen ist, in dem er seine Liebe zu einer Nachbarin namens Muriel letztendlich nicht kommunizieren kann (s. Abb. 9).

Felipe ist eine der beliebtesten Figuren in *Mafalda*, zusammen mit Mafalda selbst und Guille. Er ist Mafaldas erster Freund und der Älteste in der Clique. Mafalda und Felipe treffen sich zum ersten Mal in dem Gebäude, in dem beide mit ihren Familien leben (*Toda Mafalda* 2005: 547). Felipe ist aber gleichzeitig auch der beste Freund von Mafalda und sogar ihr idealer Begleiter, denn beide ergänzen sich: Felipe ist fantasievoll, ein Träumer mit einem *corazón de pan*⁷⁴. Es ist sehr großzügig und steht für Gerechtigkeit ein, ist aber dennoch sehr zurückhaltend und sensibel. Obwohl er wegen der Schule und anderen Pflichten in Unruhe lebt, verbringt er die meiste Zeit mit der Lektüre von Comic-Abenteuern, die ihn vollständig von der Realität ablenken (s. Abb. 24). Er ist also in vielerlei Hinsicht das komplette Gegenteil von Mafalda. Vor allem ist die ganze Selbstsicherheit, die Mafalda besitzt, bei Felipe nicht vorhanden. Gerade sein idealistischer Charakter kollidiert mit dem Realismus und praktischen Sinn Mafaldas. Quino erwähnte in einem Interview⁷⁵, dass diese Figur zwar Eigenschaften seines Freundes Jorge Timosi habe, aber viele Ähnlichkeiten mit seinem eigenen Charakter vorhanden seien, weshalb er Felipe mit viel Zuneigung zeichnete.

74 Fester Ausdruck: *Herz aus Brot*. Sinngemäß: „ein sehr netter Kerl sein“.

75 „Reportajes. Quino“, in *Comiqueando*, # 17, Comiqueando Press, Buenos Aires (XI-1995). Online verfügbar unter <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Quino.htm>, zuletzt geprüft am 2019-01-21.



Manolitos Familie: Manolito ist Sohn spanischer Einwanderer⁷⁶. Der Vater ist sehr streng und hat gelegentlich flüchtige Momente der Milde und Toleranz. Manolitos großer Bruder ist ihm ähnlicher und erscheint einmal in *Mafalda 1*, als er, nachdem seine Wehrpflicht beendet war, zurück nach Hause kam. Die Mutter ist nicht zu sehen, nur ihre Hand erscheint mehrmals, einen drohenden Pantoffel gegen Manolito schwingend, wenn er seinen Schulpflichten nicht nachkommen möchte (s. Abb. 40-b).

Eigenschaften: Manolitos Figur ist von Julián Delgados Vater (Quinos Freund) inspiriert, der eine Bäckerei in *Cochabamba y Defensa* (Barrio de San Telmo)⁷⁷ führte. Er ist ehrgeizig und materialistisch, hat aber ein großes Herz. Von allen Protagonisten sind er und Susanita die einzigen, die wirklich wissen, was sie vom Leben wollen. Manolito will eine große Supermarktkette besitzen. Er ist ein Verehrer von Rockefeller; seine Leidenschaft für die Wirtschaft ist genau so stark wie sein Hass auf die Hippies – zu denen er auch die Beatles zählt – und auf Susanita. Die beiden mögen sich nicht und verbergen dies auch nicht voreinander. Er ist trotz aller seiner Bemühungen sehr schlecht in der Schule. Nur mit arithmetischen Aufgaben kommt er sehr gut zurecht. Diese Fähigkeit kommt von seinen Hilfstätigkeiten im Supermarkt seines Vaters (*Almacén Don Manolo*), wo er sowohl beim Verkauf als auch an der Kasse aushilft. Wie Manolitos Vater finanzierten viele spanische Einwanderer ihre Existenz als Selbständige mit eigenen Läden. Tatsächlich eröffneten sie in der argentinischen Hauptstadt – an der historischen *Avenida de Mayo*⁷⁸ – kleinere Geschäfte, Restau-

⁷⁶ Der Migrationsstrom nach Argentinien begann zwischen 1869 und dem ersten Weltkrieg. Aus Spanien setzte er sich in der Zeit des Spanischen Bürgerkrieges und in den Jahren nach dieser Konfrontation fort.

⁷⁷ San Telmo ist eines der berühmten historischen alten Viertel von Buenos Aires.

⁷⁸ 1894 eröffnet, ist *Avenida de Mayo* eine der wichtigsten Hauptstraßen der Metropole Buenos Aires, über die (u. a.) der *Plaza de Mayo*, der *Obelisco* und die wichtigsten Regie-

rants, Vereine und Hotels, von denen viele noch immer erhalten sind. Aus diesem Grund wird diese bedeutende Straße im Zentrum von Buenos Aires umgangssprachlich *Avenida de los españoles* genannt.

Manolito ist klein, dick, mit sehr kurzen und stacheligen Haaren, er trägt immer Hemd, Schürze und Shorts. Sein Gesicht ist rund und er hat spitze Ohren; dies sind auch die Merkmale seines Vaters. Manolito hat einen sehr guten Charakter, macht aber schroffe Witze. Demzufolge gilt er gegenüber seinen Freunden als weniger intelligent. Überdies wirkt er besitzergreifend, da er immer über Geld redet und das Geschäft seines Vaters ihm wichtiger als die Schule ist.

	<p>SUSANITA</p>
	<p>Vorname: Susana Beatriz</p>
	<p>Nachname: Chirusi</p>
	<p>Erster Auftritt: 6. Juni 1965</p>
	<p>Alter: 6 Jahre</p>
	<p>Quelle: MO</p>

Susanitas Familie: Susanita ist das Ebenbild ihrer Mutter. Sie hat vermutlich nicht nur Großeltern, sondern auch eine Urgroßmutter im Alter von 83 Jahren (*Mafalda* 5). Ihre Eltern erscheinen, nach Mafaldas Eltern, am häufigsten in den Streifen. Der Vater arbeitet als Verkäufer für eine Konservenfabrik. Susanita behält diese Tatsache für sich, da dies kein angesehenener Beruf in Argentinien ist. Sie erhofft sich für ihre Kinder einen Beruf mit *cuello blanco* (weißem Kragen), also mit Angestellten-Status, deshalb träumt sie von einem Arzt-Diplom, das ihr eines ihrer Kinder eines Tages bringen wird.

Eigenschaften: Sie ist geschwätzig, böseartig, voller Klatsch und Tratsch auf höchstem Niveau, egoistisch, nörgelnd, stur und eine Querulantin aus Berufung. Sie hat ihre Zukunft perfekt geplant: eine

rungsgebäude zu erreichen sind, nämlich: *Casa Rosada*, *Cabildo*, *Congreso de la Nación*. Dieser Boulevard wird sowohl zu festlichen (z. B. patriotischen Feiertagen, Tango/Folklore Festivals, Durchfahrt neu gewählter Präsidenten in einer offiziellen Karosse) als auch zu traurigen Anlässen (z. B. Trauerfeiern von populären Persönlichkeiten) passend dekoriert. 1913 wurde die erste Strecke der U-Bahnlinie „A“ zwischen *Plaza de Mayo* und *Plaza Miserere*, die bis heute die *Avenida de Mayo* entlang unterirdisch fährt, eröffnet. Das Besondere daran: Sie war die erste U-Bahn in Lateinamerika.

prächtige Hochzeit, ein Mann, der selbstverständlich Arzt oder Ingenieur ist, ein Leben in guten wirtschaftlichen Verhältnissen und viele Kinder. Das ist alles, was sie liebt. Ihr Hass umfasst jedoch weit mehr. Die Armen bereiten ihr Ekel, fast so sehr wie Manolito, mit dem sie ständig Streit sucht, und sie verabscheut alle Gedanken Mafaldas. Das Schicksal der Welt interessiert sie offensichtlich gar nicht. Was merkwürdig erscheint: obwohl sie ehrgeizig ist, möchte sie selber keinem Studium oder Beruf nachgehen, dafür aber gerne in die High Society eintreten. Sie trägt elegante Kleider und Schuhe, kleine Ohringe, zeigt oft ihre schöne Puppe und gibt häufig damit an, dass ihr Vater ein sehr gutes Einkommen hat (s. Abb. 29).



MIGUELITO

Vorname: Miguel

Nachname: Pitti

Erster Auftritt: Sommer 1966

Alter: 5 Jahre

Quelle: MO

Miguelitos Familie: Miguelito hat einen faschistischen Großvater, der nur das Beste über Mussolini sagt.⁷⁹ Sein Vater wird niemals gezeigt, obwohl seine autoritäre Stimme einmal in einem Panel erscheint. Die Mutter ist eine etwas dickliche Dame, deren wichtigste Sorge der Parkettboden der Wohnung ist, den sie immer glänzend poliert hält.

Eigenschaften: Miguelito ist genauso groß wie die anderen Kinder, obwohl er ein Jahr jünger ist. Er hat blonde Haare, die wie Salatblätter geformt sind, und kämmt sie in der Mitte zu einem Scheitel. Er trägt immer Hosen, ein gestreiftes Sweatshirt und schwarze Schuhe. Miguelito ist ein Träumer wie Felipe, wenn auch etwas egoistischer und weniger scheu. Er stellt sich naiv dar und reflektiert ständig über unwichtige Fragen. Er hasst sein Alter und mag es nicht, wenn er ignoriert wird, da er davon überzeugt ist, der Mittelpunkt der Welt zu sein. Niemand kann ihn von dieser Überzeugung abbringen.

⁷⁹ Benito Mussolini (1883–1945) herrschte von 1922 bis 1945 als Diktator über Italien. Der „Duce“ (Führer) war das große Vorbild von Adolf Hitler und sie agierten – während des Zweiten Weltkriegs – als Verbündete. Er hat den Faschismus in Italien geprägt und wird noch heute von seinen Anhängern, die jährlich zu seiner Gruft pilgern, als Held gefeiert.



Libertads Familie: Die Wohnung, in der Libertad lebt, ist klein, aber sie bietet ausreichend Platz für eine große Bibliothek und ein Poster von Paris. Die Mutter, selbst noch ganz jung, ist Französisch-Übersetzerin. Der Vater wird nie gezeigt, ist aber bekannt dafür, sozialistisch zu sein. Beide sind Hippies, heirateten während des Studiums und beendeten ihre Ausbildung mit Mühe.

Eigenschaften: Libertad ist die letzte Hauptfigur, die dem Strip hinzugefügt wurde. Sie repräsentiert die Freiheit, daher ihr Name. Quino nutzt die kleine Statur der Protagonistin, um zu demonstrieren, wie klein die Freiheit in dieser Zeit geworden ist. Denn die Demokratie in Argentinien war durch interne Konflikte und parteipolitische Interessen bedroht. Die Peronisten versuchten, über die gigantisch inszenierte Rückkehr (1972) von Juan Domingo Perón aus dem Exil ihren politischen Einfluss zu stabilisieren. Perón wurde 1973 als Präsident wiedergewählt, starb aber im Juli 1974 unerwartet, und die Lage eskalierte zu einem politischen und sozialen Chaos. Ein Militärputsch beendete im März 1976 die zum Teil blutigen politischen Auseinandersetzungen. Dies brachte eines der dunkelsten Kapitel in der Geschichte Argentiniens hervor: sieben Jahre Militärdiktatur und unzählige *desaparecidos* (Verschwundene). Diese Diktatur ging als *Terrorismo de Estado* (staatlicher Terrorismus) in die Geschichtsbücher ein. Für die Pressefreiheit bedeutete diese Periode eine beträchtliche Einschränkung, und entsprechend wurden alle Publikationen (darunter auch Comics) während dieser Zeit zensiert.

Libertad ist eine Art Mafalda im Kleinformat, aber weniger tolerant; sie ist (wie ihr Vater) entschieden politisch links orientiert, zudem intellektuell, kritisch und lakonisch. Sie liebt die Kultur und interessiert sich für soziale Forderungen. Sie träumt davon, eine soziale Revolution zu erleben. Sie versichert, sie sei unkompliziert und genervt von komplizierten Menschen. Über ihre radikalen Ideen staunt selbst Mafalda (s. Abb. 32).

Nachdem die Protagonisten und ihr jeweiliges soziales Umfeld eingeführt sind, soll nun der Blick auf das Innere des *Mafalda*-Comics geworfen werden, wobei zuerst die spezifischen Elemente der Quino-Narration für die Analyse von Interesse sind. Auf diesen Aspekt geht der nächste Abschnitt ein.

Elemente der Narration

Im Comic sind alle grafischen, bildlichen und verbalen Elemente ein Teil der Erzählung. Deshalb erfolgt in diesem Kapitel eine grobe Einteilung in verbalsprachliche und bildliche Ausdrucksformen in den *Mafalda*-Strips. Doch der Blick wird nicht nur auf die Symbole⁸⁰ geworfen, sondern auch auf die Gesamtheit aller vorhandenen Zeichen (s. Kap. 2), die das Erzählen dieser Comicserie ermöglichen. Zu diesem Zweck werden Quinos grafischer Zeichenstil, der formale Aufbau der Sequenzen sowie die verwendeten verbal- und bild(sprach)-lichen Elemente vorgestellt.

Zeichenstil

Im Mittelpunkt dieses Abschnitts stehen der Stil, in dem die Figuren dargestellt werden, und die Beziehung zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund. Als Ausgangspunkt dient dabei Jüngsts Beobachtung, dass:

Apart from decisions related to the composition of the panels and the page, the authors have to decide on the style of the comic and thus on the degree of iconicity of the drawings. Degree of iconicity means, in a very simplistic definition: „how much does a drawing look like the thing it is meant to represent“. [...] Pictures can be categorised according to their degree of iconicity.

(Jüngst 2010: 169)

Daraus folgt: Über die Festlegung eines *degree of iconicity* bestimmen die Autoren, welchem Comic-Modell (real oder abstrakt)⁸¹ sie

80 „For the purposes of this chapter, I am using the word ‘icon’ to mean any image used to represent a person, place, things or idea“ (McCloud 1993: 27).

81 Auf Details kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Siehe dazu Jüngst 2010: 169–171.

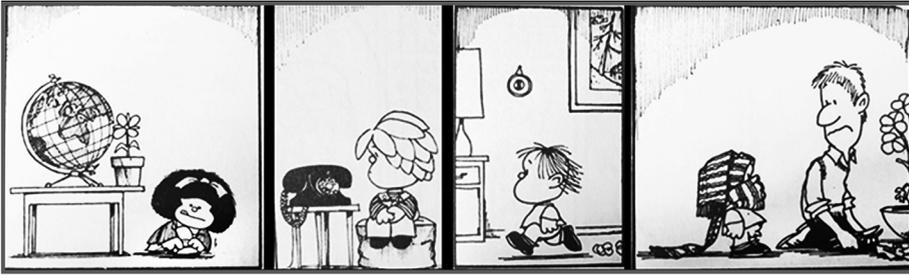


Abb. 5: Klarheit der Bilder durch Abgrenzung der Bildelemente
(Quelle: (a, b, c, d) – *Mafalda* 6, 1983: o. S.)

folgen. Quino hat sich in *Mafalda* für einen relativ realistischen Stil entschieden. In ihrer Standardform ist *Mafalda* als schwarz-weiße Zeichnungen in der grafischen Literatur zu finden. Eine Nuancierung durch Graustufen oder Schattierungen findet nicht statt. Die Klarheit der Bilder durch die Abgrenzung der Bildelemente ist Quinos charakteristischer Zeichenstil, der im Comic „angestrebt [wird], um sich bewusst von der Massenware abzuheben und Comics mit wiedererkennbarem Stil zu schaffen“ (Dittmar 2011: 166). Mit anderen Worten: Der persönliche Zeichenstil wird im Comic „als Markenzeichen und Wiedererkennungszeichen verstanden“ (ebd.). Bei Quino lassen sich die Objekte und Figuren schnell aufnehmen bzw. identifizieren. Sie wirken greifbarer „als farblich modulierte und schattierte Abbildungen, in denen die einzelnen Bildelemente viel mehr ineinander übergehen oder gemeinsam im Halbdunkel versinken“ (ebd.: 158). Die Beispiele in Abb. 5 aus unterschiedlichen Strips veranschaulichen diese Markenzeichen Quinos.

Das wichtigste Merkmal der Strip-Serie sind die Figuren, die als Handlungsträger agieren: Mafalda, ihre Familie und ihre Freunde. Doch mit welcher Ansammlung von charakteristischen Eigenschaften werden sie abgebildet, die sie individuell oder gruppenspezifisch unterscheidbar machen? Sowohl in ihrer Individualität, als auch in ihrem emotionalen Zustand werden die Figuren durch Kennzeichen wie Kleidung, Haare, Mund, Augen, Arme und Hände charakterisiert. Diese Kennzeichen lassen sich in drei verschiedene Zeichengruppen mit unterschiedlichen Funktionen unterteilen.

Die **erste** Gruppe bilden die Figuren mit gemeinsamen unveränderlichen Kennzeichen, im Wesentlichen einem großen gleichförmigen Kopf und einer kleineren Rumpfform. Diese Umrisse definieren die Kinder in der Serie und unterscheiden sie von den Erwachsenen

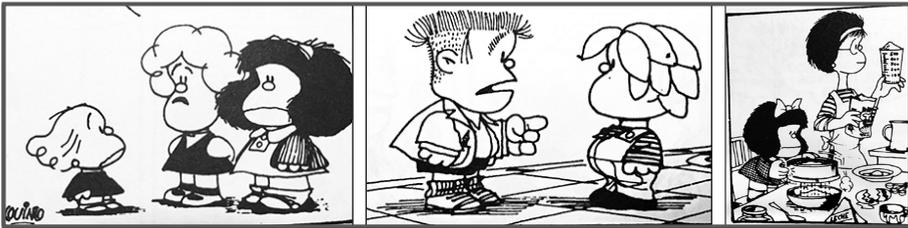


Abb. 6: Individuelle Merkmale der Haare und Kleidung (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 190/ 77/ 70)

von normaler Körpergröße. Eine Ausnahme ist Felipes Kopfform mit einem länglichen Gesicht und zwei Zähnen, die aus seinem Mund herausragen (s. S. 71).

Die **zweite** Gruppe setzt sich aus individuellen Merkmalen der Figuren zusammen, die ebenfalls unveränderlich sind. Darunter fallen vor allem die Haare und die typische Kleidung jedes Einzelnen. Standardmäßig zeichnet Quino die Figuren wie folgt gekleidet: die Frauen bzw. Mädchen tragen immer Kleider oder Röcke; die Männer bzw. Jungen T-Shirt oder Hemd sowie Hosen in unterschiedlichen Prägungen. Miguelito trägt Overalls, Manolito kurze Hosen und dazu gelegentlich Arbeitskittel, Guille kurze und Felipe lange Hosen. Alle Kinder tragen Socken, Schuhe und für die Schule den vorgeschriebenen weißen Kittel. Bei Mafaldas Eltern entschied sich Quino für den klassischen Stil (s. S. 69). Bezüglich der Haare sind folgende Merkmale zu erkennen: Mafalda mit üppigen schwarzen Haaren (Wuschelhaar) wie ihre Mutter Raquel; Libertad, Susanita, Miguelito und Felipe mit langen blonden Haaren und Manolito mit äußerst kurz geschnittenem Haar. Abb. 6 veranschaulicht einige dieser individuellen Merkmale, welche die Wiedererkennbarkeit der Figuren unterstützen.

Die **dritte** Gruppe bilden die Kennzeichnungen mit expressiven Funktionen. Zu erwähnen sind die veränderlichen Ausdrücke des Mundes, der Augenpartie und der Körperhaltung. So bedeutet ein tiefgezogener Mundwinkel *negativ*, ein hochgezogener *positiv*, ein weitgeöffneter laut und ein geradliniger *neutral*. Die jeweils konkrete Bedeutung der gezeigten Gefühle aus Basisemotionen wie z. B. Freude, Enttäuschung, Wut, Ärger, Trauer, Furcht, Überraschung, Ekel usw. wird im Einzelfall durch den inhaltlichen, bildlichen oder verbalen Kontext festgelegt. Für den Betrachter sind in der Tat „die Grundemotionen am leichtesten zu erkennen und werden universell als sol-



Abb. 7: Mundstellungs-Varianten mit expressiven Funktionen
(a-Negativ, b-Laut, c-Positiv, d-Neutral; Quelle: *Mafalda* 6, 1983: o. S.)

che verstanden, da diese Zeichen nicht von soziokulturellen Formen überlagert sind“ (Dittmar 2011: 150). In Abb. 7 werden die wichtigsten Varianten der Mundstellungen der Mafalda-Figuren illustriert.

Die Darstellung der Gemütszustände durch Gesten und Mimik lässt die Figuren ehrlich erscheinen und die Erzählung verständlicher wirken. In Abb. 21 Panel 4 sowie Abb. 30 Panel 3–4 werden beispielsweise durch Mafaldas expressive Mundstellung (laut; negativ) der Inhalt und die Dramaturgie der Erzählung erkennbar. Die Körperhaltungen „sind also indexikalische Zeichen für den Zustand einer Figur“ (ebd.: 150). Die universelle Lesbarkeit solcher Zeichen und ihre Funktion in Comics werden durch Tan bestätigt: „Comics as a popular form exploit the expression of basic emotions to characterise protagonists and secondary figures creating an interesting interplay between characters, through similarity and contrast“ (Tan 2001: 36 zit. n. Dittmar 2011: 92).

Auf der Ebene kinematografischer Ausdrucksformen fällt bei *Mafalda* die Größe der Bildeinstellung unter der jeweils verwendeten Perspektive bzw. den Ansichten auf. Quino variiert zwischen Halbnahaufnahmen oder Halbtotale, Groß- und Nahaufnahmen, Detailaufnahmen oder Totalen.⁸² Generell ist aber zu beobachten, dass in den analysierten Beispielen die Betonung durch Annäherung gegenüber der Betonung durch Entfernung dominant ist (s. beispielsweise

⁸² Zur Beschreibung von Ansichten und Perspektiven siehe Dittmar 2011: 81–86.



Abb. 8: Größe der Bildeinstellung (Quelle: *Mafalda* 6, 1983: o. S.)⁸³

Abb. 8, 20, 35, 40-c). Durch dieses Verfahren wird der Betrachter in das Geschehen hineingezogen, was für die Dramaturgie der Sequenz entscheidend ist (vgl. Dittmar 2011: 82).

Bilder beruhen auf den alltäglichen Erfahrungen mit Sehgewohnheiten, die eng mit Emotionen verknüpft sind (vgl. Dittmar ebd.). Demzufolge setzt Quino die Perspektive und die pointierte Erzählung situativ ein und fokussiert auf den Textinhalt der sequentiellen Erzählung, wie in folgendem Beispiel zu sehen ist. In Abb. 8 präsentiert der Autor im ersten Panel eine nachdenkliche, reflektierende Mafalda als Zeitungsleserin in voller Körpergröße und perspektivisch auf Augenhöhe. Dies bedeutet: Die Proportionen werden dabei nicht verzerrt, und die Leserin wird auf diese Weise in die Geschehnisse einbezogen (vgl. ebd.: 85). Mafalda kommuniziert mit ihrer Mutter, die außerhalb des Bildes ist (Panel 2 bis 4); Perspektive und Detailliertheit bleiben gleich. Im letzten Panel (der Pointe) erscheint nur ihr Gesicht in einer Nahaufnahme (*Close Up*), die ihr großes Mitleid mit Gott und seiner Aufgabe – überall sein zu müssen und daher, alles, was geschieht, zu sehen – ausdrückt. Diese Einschätzung wird sowohl durch ihren traurigen Gesichtsausdruck als auch durch ihren Gedanken – *Pobre!* (Der Arme!) – bestätigt. Darüber hinaus entsteht für die Leserin eine subjektive Empfindung der stärkeren Partizipation an der konkreten Handlung (Pressemitteilung) und den gefühlsbetonten Gedanken Mafaldas. Durch eine Kinderäußerung werden die Erwachsenen aufgefordert, über die Probleme der Welt nachzudenken.

Da die Aufmerksamkeit sich auf die Handlung konzentrieren soll, sind möglichst unauffällige Übergänge von Panel zu Panel ausgewählt worden, z. B. *von Augenblick zu Augenblick* (s. Kap. 2). Die Bild-

83 „Mutti... Was? Gott ist wirklich überall? Ja, natürlich. Der Arme!“.

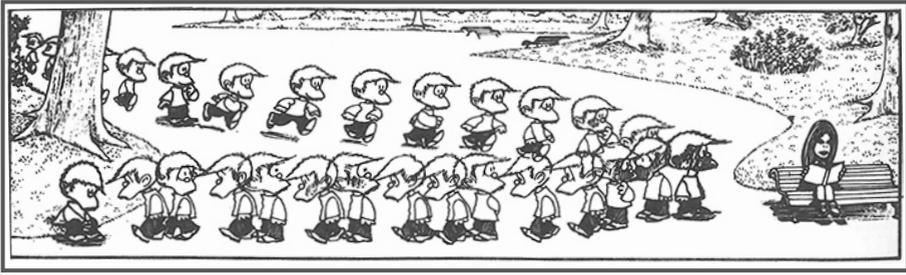


Abb. 9: Felipes Unentschlossenheit (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 152)

elemente, die sich wiederholen – wie in Abb. 8, wo wir Mafalda beim Lesen sehen –, erzeugen „quasi eine Spur, entlang der die Narration konstruiert wird“ (Dittmar 2011: 118). Bei der Pointe aber wurde eine Nahaufnahme verwendet, um Mafaldas Emotionen grafisch zu fassen. Ein solch typischer Aufbau wurde „in den US-amerikanischen Comics⁸⁴ der 1960er Jahre entwickelt [...] und in den 1970ern weiter ausformuliert“ (ebd.: 121).

Ein weiteres Beispiel für eine neuartig signifikante Perspektive ist in Abb. 9 erkennbar. Hier präferiert Quino eine *Totale*, da diese Panorama-Ansicht die grafische Darstellung von Felipes persönlicher Eigenschaft der Unentschlossenheit (s. S. 72) visuell unterstützt. Die Totale „vermittelt Überblick über einen Handlungsraum, zeigt alle Elemente der Szenerie, in der eine Handlung spielt. [...] Sie] informiert über Bewegungen und Platzierungen im offenen Raum“ (Dittmar 2011: 82). Hier wird beispielsweise Felipes emotionaler Zustand gegenüber Muriel sowohl durch seine Körperhaltung, als auch durch seinen Gesichtsausdruck, mimisch umgesetzt. Der gesamte Vorgang wird gezielt vor einer bestimmten Kulisse in Szene gesetzt. Alle Elemente (Bäume, Blumen, Bank, Figuren etc.), die eine Bedeutung für das Geschehen haben, sind abgebildet. Durch diese Perspektive werden Gemütsbewegungen unbewusst transportiert. Auf diese Weise kann der Betrachter die situative Darstellung beobachten und an der zwischenmenschlichen Beziehung teilnehmen. Die Erzählung fließt und zieht den Leser mit. Obwohl Felipe anfänglich mit resoluter Haltung marschiert, bleibt er auf halben Weg stehen. Zunächst bleibt er auf Distanz zu Muriel; er ist zu verlegen, um sie anzusprechen. Kurz danach entfernt er sich von ihr mit mehrfachen Vor- und Rückwärts-

84 Ein paradigmatisches Beispiel sind die von Stan Lee und Jack Kirby ins Leben gerufenen *Fantastic Four*.

bewegungen, was seine innere Zerrissenheit signalisiert. Am Ende bleibt er ratlos sitzen.

Obwohl die Perspektive ein bedeutendes Instrument der Erzählung ist, findet sie bei den Lesern in der Regel wenig Beachtung: „Die Leser von Comics machen sich im Normalfall nicht bewusst, aus welcher Perspektive und Sichtweise sie das Geschehen gezeigt bekommen. Nur die wenigsten Leser reflektieren solche narrativen Details“ (Dittmar 2011: 85). Vorherige Beispiele (Abb. 8 und 9) haben aber gezeigt, dass die verwendeten Perspektiven und Ansichten eine entscheidende Rolle bei der Interpretation der sequentiellen Narration spielen.

Die Serienhaftigkeit von *Mafalda* beruht sowohl auf der Verwendung eines Personeninventars (Mafalda, ihre Familie und ihre Freunde), als auch auf der Zuordnung des Geschehens zu immer wiederkehrenden Handlungsorten (Elternhaus, Schule, Straße). Diese Orte sind – im Gegensatz zu *Peanuts* – personenneutral und erscheinen in der Darstellung von Raumzeichen entsprechend variabler. Dies schafft optische Abwechslung zusammen mit den bereits erwähnten Merkmalen Quinos (Klarheit der Bilder und Abgrenzung der Bildelemente). Adäquate Strip-Beispiele zu dieser Thematik werden in Kap. 4 „Kulturspezifische Aspekte“ erläutert.

Formaler Aufbau der Sequenzen

Quino verwendet überwiegend eine klare narrative Struktur, die einen Anfang, eine Entwicklung und einen Höhepunkt samt Auflösung hat. Bei dem Initialdiskurs sind zwei Vorgehensweisen zu erkennen. Zum einen werden die Protagonisten personalisiert, da sie Ideen vorstellen; zum anderen sind die Ideen das zentrale Thema, und die Figuren haben eine sekundäre Bedeutung. Die Entwicklung basiert immer auf der Bottom-Up-Perspektive und behandelt ein einziges Problem oder einen einzelnen Konflikt. Für die Auflösung oder Pointe verwendet Quino oft etwas Unberechenbares, um den Leser zu überraschen und zur Reflexion anzuregen. Das ist ein wesentliches Merkmal von *Mafalda*. Abb. 10 veranschaulicht diese narrative Struktur. Der Vater beobachtet Guille beim Malen (Panel 1) und ist zufrieden; er holt seine Kamera mit der Absicht, den chaotischen künstlerischen Zustand seines Kindes heimlich festzuhalten (Panel 2–3). Es kommt aber anders: Guille verblüfft ihn mit einer ordentlichen Zeichnung, einer perfekten Verteilung aller verwendeten Objekte im Raum und einer persönlichen gepflegten Haltung (Panel 4). Der blitzschnelle Ausgang

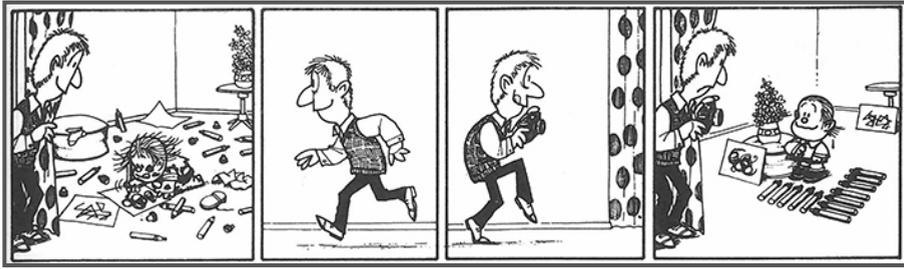


Abb. 10: Narrative Struktur (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 117)

(Pointe) ist für die narrative Fortsetzung unerwartet. Guilles Überraschung ist gelungen: der Vater wurde getäuscht und der Leser positiv überrascht. Quino spielt hier mit Erwartungen auf der inhaltlichen Ebene und auf der Ebene der Rezeption.

Bei der Konstruktion der Sequenzen sind in *Mafalda* keine besonderen Montagetechniken, mit denen die Einzelpanels zum Strip zusammengefügt werden, auszumachen. Die Handlungsverläufe sind überwiegend szenisch und kontinuierlich. Da die Handlungen sich allgemein linear entwickeln, lässt sich nun konstatieren, dass Quino die Form der erzählerischen Montage bevorzugt (vgl. Dittmar 2011: 131). In der Regel gibt es keinen mehrfachen Wechsel zwischen verschiedenen Handlungsorten. Dies geschieht nur, wenn die Sequenzkonstruktion des Handlungsfortgangs es erforderlich macht. Folgendes Beispiel (Abb. 11) veranschaulicht diese Ausnahme, da hier zwischen der Schule (Panel 1, 2 und 4) und Mafaldas Elternhaus (Panel 3) gewechselt wird, um die Erzählung zu vervollständigen bzw. dem Gag einen Sinn zu geben. Panel 1 und 2 zeigen eine konzentrierte Mafalda beim Malen in der Schule. Panel 3 erklärt sich nun als logische Parallelhandlung, da Mafaldas Vater zuhause offensichtlich statt Zahnpasta Farbe auf die Zahnbürste gedrückt hat und seine Reaktion auf diese Verwechslung verständlich wird. Die Auflösung kommt in Panel 4, wieder in der Schule, wo Mafalda die Lehrerin über den versehentlichen Tausch der Tuben informiert. Zu sehen ist nur der Schaumberg, der den Maltisch so hoch bedeckt, dass die beiden Mädchen vollkommen verdeckt sind (vgl. Grünewald 2000: 50).

In diesem Zusammenhang erläutert Dittmar, welche Stärke beziehungsweise welches Potential die Montage einer Sequenz in Comics hat:

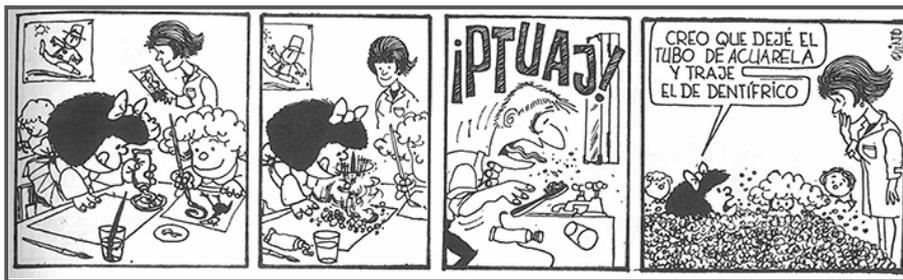


Abb. 11: Mafalda malt in der Schule (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 55)⁸⁵

Unterschiedliche Arten der Sequenzbildung, der Bild- und Textauswahl führen zu ganz unterschiedlichen Erzählungen. Je nachdem wie die Bestandteile montiert werden, entsteht der spezifische Stil einer Erzählung, entsteht die Erzählung als solche überhaupt. [...] Zwischen einzelnen Bildern wird ein Zusammenhang konstruiert, der aus ihnen eine Szene oder eine ganze Bildgeschichte, einen Comic macht.

(Dittmar 2011: 118f.)

Wie wird die Montage-Technik nun in *Mafalda* angewandt? Es sind sowohl eine Variation der Panel-Struktur zwischen 3–6 Panels, als auch der Wechsel der Einstellungsgröße von Panel zu Panel innerhalb des Formats zu erkennen. Selten wird die 1–2 Panel-Struktur verwendet. Auch andere formale Strukturierungsmittel wie stumme Panels und Wechsel in der Personenkonstellation finden in *Mafalda* Einsatz. Wechsel der Handlungsorte im Verlauf eines Strips spielen aber, wie bereits erwähnt, eine untergeordnete Rolle. Gewöhnlich ist in Strips mit nur einem Text-Panel dieses immer das letzte. Die zunächst nur in Bildern aufgebaute Situation vermittelt ihren Gag verbal, und die Geschichte ist auf ihr letztes Panel als Höhepunkt ausgerichtet (s. Abb. 11). Hilfreich ist dabei, dass der Text den Blick aufs Bild lenkt und umgekehrt. Grünewald warnt aber vor einer Bild-für-Bild-Betrachtung, da sich für den Leser „eine stringente, da kausal interpretierbare Geschichte“ (Grünewald 2000: 41) zeigt. Stattdessen sei Folgendes wichtig:

Entscheidend für die Bildgeschichtenrezeption ist, die Einzelpanel nicht additiv zu betrachten, sondern verknüpfend, synthetisierend zu lesen.

⁸⁵ „Ich glaube, ich habe statt der Farbtube die Zahnpasta mitgebracht“.

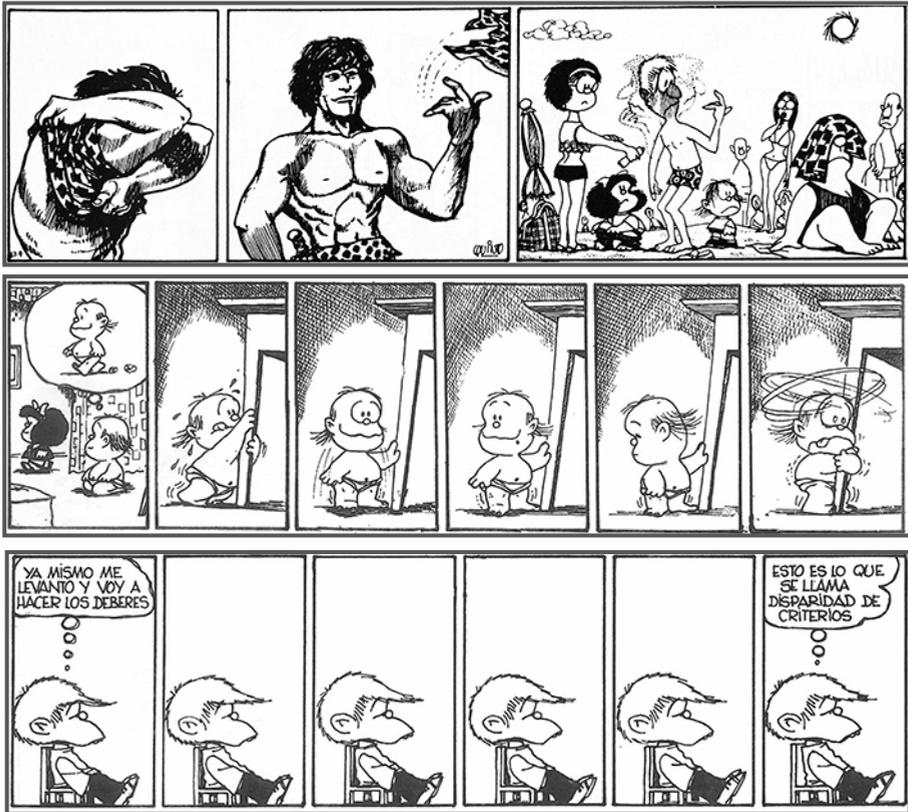


Abb. 12: Formale Strukturierungsmittel (a, b – Ganz stummer Strip, Personenkonstellations-Wechsel; c – Retardierungseffekt; Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 95/106/151)⁸⁶

Dabei ist von der Spielregel auszugehen, dass die Bildfolge, mithin alles, was dem Auge geboten wird, narrative Funktion hat und zur Erzählung der Geschichte beiträgt.

(Grünwald 2000: 41)

Es gibt innerhalb der Strips Fälle, die gelegentlich stumme Panels als Retardierungsmoment nutzen. Ganz stumme Strips existieren ebenfalls. Abb. 12 illustriert einige Verwendungen der Montage-Technik in *Mafalda*. In 12-a wird eine typische Strandszene entfaltet. Ein

⁸⁶ Strip c): „Ich stehe sofort auf und mache die Hausaufgaben. Das ist, was Ungleichheit des Urteilsvermögens genannt wird“.

selbstbewuster Tourist stellt seine Männlichkeit aus (Panel 1–2); die gewünschte Aufmerksamkeit wird für ihn aber zur Show-Pleite, als er seine Klamotten auf den Kopf einer älteren Dame schleudert (Panel 3). Mafaldas Vater wird dabei ertappt, wie er die gesellschaftlich dominante Vorstellung von Maskulinität aus Eitelkeit zur Schau stellen will und dabei kläglich scheitert. In 12-b wird Guilles Versuch, Mafaldas Schritte zu imitieren (Panel 1–5), vorgeführt; die Sequenzfolge zeigt einen augenblicklichen Erfolg (Panel 6). Hier parodiert der Strip Souveränität, Beharrlichkeit, aber auch den menschlichen Hang zur Nachahmung. In 12-c soll Felipe die Hausaufgaben erledigen (Panel 1), entscheidet sich aber auch nach langer Pause noch nicht dazu (Panel 6). Hier wird Faulheit über einen Retardierungseffekt (Panel 2-5 sind identisch) inszeniert.

Verbal- und bild(sprach)liche Elemente

In *Mafalda* lassen sich bezüglich der verbalsprachlichen Elemente die gängigen Verwendungsformen Sprechblase, Gedankenblase und die Darstellung von Geräuschen erkennen. Die Texte erscheinen vor allem als Wiedergabe von direkter Rede und von Gedanken, und außerdem als ergänzender Kommentar zur Handlung oder als Ersatz von Bildern. Dabei zählen auch die Onomatopöien, „die zwar nicht einer bewusst artikulierten, sinnstiftenden Äußerung entsprechen, aber wie Wörter mittels Buchstaben dargestellt werden“ (Zöhrer 2012: 57). Die Darstellung von Geräuschen wird, beispielsweise, durch Onomatopöien realisiert. Man findet sie in den allermeisten Fällen frei im Panel als Bildelement positioniert. Nach Gombrichs Auffassung ist die „Aufgabe der schriftlichen Wiedergabe von Geräuschen zum einen die Darstellung oder Unterlegung von Handlung mit den sie illustrierenden oder verstärkenden Lautmalereien, zum anderen die Abbildung subjektiver Gemütszustände“ (Gombrich 2002: 310). Abb. 13 illustriert einige verbale und bildsprachliche Verwendungsformen in *Mafalda*.

In Abb. 13 erklären sich die Geräusche wie folgt: in 13-b ist Susanitas Gemütszustand „Wutanfall“ gegenüber Felipe abgebildet; in 13-c ist die Handlung mit Mafaldas eigener konstruierter Raumkapsel, die ihren Vater erschreckt, dargestellt. Es werden Sprecherstimmungen transportiert sowie Geräuschquellen charakterisiert (vgl. Willberg/Forssman 1999: 12) und deren Klangqualität beschrieben: „Ob etwas bebt, zittert, gebrochen oder stabil klingt, hohl oder fett, ob es weich,

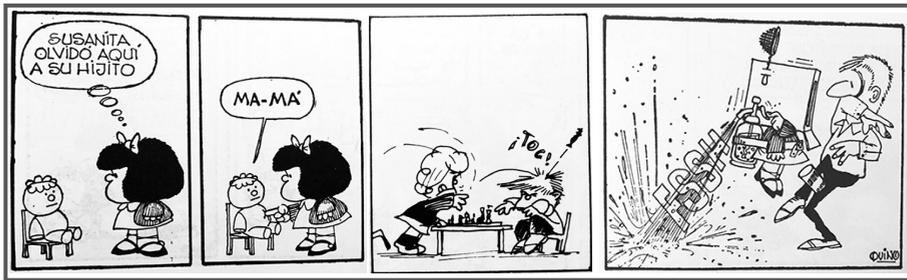


Abb. 13: a – Gedanken- und Sprechblase; b, c – Onomatopöien (Quelle: *Mafalda* 0 1983, o. S.)⁸⁷

hart oder schneidend klingt, lässt sich an der Gestalt der verwendeten Sprechblasen oder den Buchstaben ablesen“ (Dittmar 2011: 114). Beispielsweise soll *¡Toc!* (13-b) anders als *FSSH* (13-c) klingen. Entsprechend werden Schriftgestaltung und Linienbewegung ausgewählt, um die Wahrnehmung des passenden Klangs für den Betrachter zu ermöglichen. Innerhalb dieser von US-amerikanischen Konventionen geprägten Ressourcen verwendet Quino u. a. „CRACK“ für etwas, das kaputtgegangen ist, „PAF“ als Synonym für einen Schlag, „BANG“ stellt oft einen Schuss dar, „BOING“ einen Sprung oder Impuls, „SNIF“ steht für Riechen.

Die bildhaften Ausdrucksformen bringen zusätzliche Informationen ins Bild und setzen besondere Akzente für die Erzählung. Diese Art von grafischen Ausdrucksmitteln wird in verschiedenen Funktionen verwendet: Zur Darstellung von Bewegung, Befindlichkeiten, Geräuschen und zur Hervorhebung einzelner Bildelemente. Quino hat diese konventionalisierten Darstellungsformen in seine Zeichnungen integriert. So bedeuten z. B. kleine Sternchen *Schmerz*, und Linien signalisieren *Bewegung*, wie in Abb. 14 zu sehen ist.

Diese verlässlichen Ausdrucksformen, die auf eine feste Bedeutung eingeschränkt sind, erleichtern die globale Kommunikation. Dies ist nur möglich, weil die begrifflichen Elemente etablierte Konventionen in einer Anschauungssprache reproduzieren, die auch von ungeschulten Betrachtern entziffert werden kann. Jedes Bildelement trägt zur Wirkung des Bildes und der Erzählung bei. Bild- und Textfunktionen ergänzen einander.

⁸⁷ Strip a) „Susanita hat ihr Kind hier vergessen“.



Abb. 14: Bildhafte Ausdrucksformen (α – Schmerz, b – Bewegung; Quelle: *Mafalda* 4, 1977: o.S.)⁸⁸

Bezüglich der Schrift in Comics behauptet Dittmar, dass sie „eine Ausdrucksform [ist], die ungeachtet der textlichen Inhalte optische und ästhetische Qualitäten hat und so auch wirkt“ (Dittmar 2011: 97). De facto werden zu bestimmten Zwecken Schrifttypen eingesetzt, die Stimmungen transportieren. Dies bedeutet: Über die Gestaltungsform der Texte wird die Erzählung um zusätzliche Informationen ergänzt und die Wirkung der gesamten Bildgeschichte mitbestimmt (vgl. ebd.: 107). Folgende typografische Gestaltungen von Quinos Schrift unterstreichen diese Aussage: Schriftgröße oder Fettdruck indizieren *Lautstärke*; Handgeschriebenes an einer Wand fungiert als Werbung; kursiv Geschriebenes innerhalb einer Sprechblase, die mit Zick-Zack-Dorn (Bezeichnung nach Zöhler) endet⁸⁹, signalisiert beispielsweise einen *Radio- oder TV-Sprecher* und Schreibschrift in einem Panel einen selbstverfassten Text. Abb. 15 illustriert einige situative Nutzungen der Schriftarten.

Weiterhin ist anzumerken, dass das Zusammenspiel von Bild und Text die Erzählung facettenreicher werden lässt (vgl. Dittmar 2011: 118). McCloud erklärt, wie der Idealfall der Wort-Bild-Kombination aussieht: „Im *besten Fall* sind Text und Bilder im Comic wie zwei *Tanzpartner*, die sich beim *Führen* abwechseln. Wenn *beide* zu führen versuchen, kann diese Konkurrenz die gemeinsamen Ziele *unterminieren*“ (McCloud 2001: 164). Er ergänzt: „Dem *Comic-Künstler* steht das *ganze Universum* der Symbolik zur Verfügung! Einschließlich

⁸⁸ Strip b): „Ich werde nicht aufhören, bis ich mich selbst erkannt habe und ich genau weiß, wie ich wirklich bin; Mein Gott! Und wenn ich mir nicht gefalle?“

⁸⁹ „Sprechblasen beruhen auf Darstellungskonventionen. Das muss man sich für die Auseinandersetzung mit Comics immer wieder in Erinnerung bringen“ (Dittmar 2011: 110).



Abb. 15: Schrift als Gestaltungselement einer Situation (α-Schriftgröße, b-Radiosprecher, c-handgeschriebener Text, e-Handgeschriebenes an der Wand; Quelle: *Mafalda* O, 1983: o. S.)⁹⁰

des ganzen Spektrums zeichnerischer Stile [...] und der unsichtbaren Welt der Symbole und der Sprache!“ (McCloud 2001: 210f.). Quino verwendet diese unsichtbare aber wirkungsvolle Kombination, um beispielsweise soziopolitische Zustände zu demaskieren, kulturelle Bräuche zu beleuchten, Figuren und ihre Lebenswelten zu entwerfen, Empathie zu erzeugen u. v. m. Beispiele dazu werden im nächsten Abschnitt präsentiert.

Festzustellen bleibt, dass das allgemeine Sprachniveau in der Serie ziemlich hoch ist. Alle Figuren reden in vollständigen korrekten Sätzen. Die Sprache weist die Merkmale der Kürze und Mehrdeutigkeit auf. Der verwendete Wortschatz enthält Elemente verschiedener rhetorischer Figuren, die die Dialoge schmücken: vorherrschend Metaphern⁹¹, Topos⁹² und Übertreibungen. Im nächsten Abschnitt wird, neben den kulturspezifischen Merkmalen von *Mafalda*, auch auf diesen Aspekt der Sprache näher eingegangen.

90 Strip a) „Tja, Schach und matt!“, Strip b) „Foul, niederschmetterndes Foul, meine Freunde... Er wurde geputzt, sein Bein abgehackt!“, Strip c): „Heute habe ich Ping-Pong mit Felipe gespielt, aber...“, Strip d): „Kinder, was am Muttertag schenken?“

91 „(gr. *metaphorá*: Übertragung), [...] gehört zu den Sprungtropen und genießt unter den rhetorischen Figuren die höchste poetische Reputation [...]; beruht auf einer Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation“ (Nünning 2004: 450); „Form des Sprachbildes, das zur Verwandlung und Steigerung des Ausdrucks in dichterischer Sprache dient. Wortbedeutungen im ‚übertragenen‘, uneigentlichen (bildlichen) Sinn gebraucht“ (Best 1972: 165).

92 „(gr. *tópos*: Ort). [...] In seiner urspr. Bedeutung gehört der Topos als Beweismittel in die *inventio*, die Lehre vom Finden der Argumente und Beweise, die ein Bindeglied zwischen der Rhetorik und der Dialektik/Logik bildet. Der rhetorische Topos ist ein ‚Fundort‘ für Beweise oder Argumente (lat. *sedes argumentorum*), die man in einer Rede verwenden kann“ (Nünning, 2004: 665).

Kulturspezifische Aspekte

Mit ihrem Fokus auf politischen, philosophischen und sozialen Themen fungiert *Mafalda* als kulturhistorisch relevantes Zeitdokument⁹³. Die Strips waren ein Werkzeug, um die wichtigsten aktuellen Ereignisse und gesellschaftlichen Themen auf eine ansprechende und Neugier erzeugende Art kritisch zu beleuchten. Dank der Kunstfertigkeit des Autors bekam *Mafalda* sein eigenes soziokulturelles Gewicht im grafischen Duktus. In Form eines Comicstrips kommentiert *Mafalda*, mittels Schlichtheit und Humor, weltübergreifende Themen der öffentlichen Berichterstattung zeitnah. Latxague bestätigt dieses Novum der argentinischen Presse: „Cette prédominance de la rhétorique et du commentaire politique, alliée à la relation hypertextuelle avec différents genres du *comic strip*, fait de *Mafalda* un objet stripique inédit dans l'histoire de la presse argentine“⁹⁴ (Latxague 2016: 98).

Es scheint unbestritten, dass *Mafalda* die sozialen, kulturellen und politischen Realitäten ihrer Zeit widerspiegelt und in die Gestaltung der argentinischen Gesellschaft interveniert. Das Werk ist das Ergebnis eines Einklangs zwischen der akkuraten Betrachtung soziopolitischer Phänomene, den künstlerischen Ansprüchen seines Autors und den Konventionen des Comicstrips:

[E] 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 socioculturales y políticas.⁹⁵

(Cosse 2014a: 26)

Diese Beobachtung konstituiert den Kern der kulturspezifischen Aspekte von *Mafalda* und ist, wie Cosse es explizit formuliert, Inhalts-

93 Vgl. Moreno Liliana, Clarín Digital, Interview: „La genial creación de Quino – Mafalda cumple 40 años y sigue haciendo historia“. Quelle: www.clarin.com/diario/2004/09/30/sociedad/s-03815.htm, zuletzt geprüft am 2016-12-23.

94 „Diese Dominanz der Rhetorik und der politischen Kommentare, kombiniert mit dem hypertextuellen Bezug zu verschiedenen Comicstrip-Genres, haben *Mafalda* zu einem einzigartigen Comicstrip-Objekt der Geschichte der argentinischen Presse gemacht“.

95 „Der Zeichner nährt seine künstlerische Inspiration aus einer Selbstbeobachtung und einer philosophischen Reflexion von aufmerksamen Beobachtungen der Realität. Mit einer intuitiven Methode entstand *Mafalda* aus den Kontexten der Produktion,

punkt für intensive Nachforschungen. Das Bestreben der umfassenden Analyse ist daher, die dort kondensierten soziokulturellen und ökonomischen Vernetzungen zu entdecken (vgl. Cosse 2014a: 34). Mit Hilfe der Forschung soll erkannt werden, welche gesellschaftlichen Dimensionen *Mafalda* erfasst. Cosse stützt ihre Recherche auf das Konzept von Raymond Williams bezüglich der Existenz sozialer Phänomene, die nicht direkt wahrgenommen werden. Dennoch kristallisieren sie in bestimmten Bildern und Kunstformen Eindrücke, die die soziale und psychologische Situation erhellen (vgl. Williams 1981: 23 zit. n. ebd.). Es stellt sich nun die Frage, warum Williams' Auffassung für die *Mafalda*-Analyse so bedeutsam ist. Die Antwort steckt in der gesellschaftlichen Betrachtung, zumal „hay imágenes con capacidad para moldear lo social y que resultan irremplazables para entenderlo“⁹⁶ (Cosse 2014a: 34). Eine der Kerninteressen des vorliegenden Kapitels ist es, genau diese von Cosse beschriebene spezifische Kapazität in den *Mafalda*-Strips zu entziffern. Nachfolgend werden die sozialen Aspekte von Quinos Humor untersucht. Konkret wird dieses Unterfangen durch die Analyse von Schnittstellen zwischen Kulturellem und Sozialem realisiert, welche die politischen und gesellschaftlichen Prozesse der Epoche – sowohl die lokalen als auch die weltweiten – illustrieren. Ziel ist es, die kulturspezifischen Aspekte und die möglichen Effekte von *Mafalda* zu entschlüsseln.

Unzählige Themen, die *Mafalda* behandelt, waren seinerzeit durch verschiedene Kommunikationskanäle gesellschaftlich präsent und faktisch annähernd jedem bekannt: u. a. der Kalte Krieg, die Atombombe, der Rassismus, die Beatles, die Hippies. Es liegt jedoch an der Fähigkeit eines Autors, solche globalen Sachverhalte nicht nur an seine Leserschaft zu bringen, sondern deren Selbstreflexion zu stimulieren. Doch was muss vorhanden sein, damit Quinos Werke seine Leser erreichen? Was spielt sich im Akt der Rezeption ab? Eco bringt seine Auffassung darüber 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

der kreativen Anforderungen des Genres und der soziokulturellen und politischen Gegebenheiten“.

96 „Es gibt Bilder mit der Kapazität, das Soziale zu formen, und sie sind unersetzlich, um es zu verstehen“.

persönlichen Ansichten 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 1996: 75f.)

Eco skizziert bedeutende Eckpunkte für diesen „schwierige[n] Balanceakt“ (ebd.), die als Leitfaden für diesen Abschnitt über Quinos Hauptwerk dienen sollen. Folgende Fragen werden, aufbauend auf Ecos Überlegungen, systematisch erörtert:

- Mit welchen strategischen Finessen (Stil, Inhalt, Form) transportiert Quino kritische politische und soziokulturelle Themen, um das Interesse seiner Leser anzukurbeln und die „komplexe Interaktion“ (ebd.) zwischen Autor und Leserschaft spannend zu gestalten?
- Welche kulturellen Konventionen aus dem „sozialen Schatz“ sowie aus der Mittelschicht Argentiniens aktiviert *Mafalda*, um den „schwierige[n] Balanceakt“ zu bewältigen?
- Welche Interaktionen des Alltags und welche Aspekte des epochalen Wandels werden bevorzugt behandelt, um die Denkkraft und „Kompetenz des Lesers“ anzuregen?

Quinos strategische Finessen

Der Humor Quinos erreichte sein Publikum zuerst im Zuge einer Zusammenarbeit mit einer konsolidierten Gruppe von Zeichnern, die dem argentinischen Humor neue Impulse gaben (s. Kap. 3 „Die relevanten Ereignisse und ihre Protagonisten“). Diese revolutionäre Veränderung beschreibt Cosse wie folgt:

La producción de Quino era parte del sólido y vitalizado campo humorístico que se había renovado con la salida, en 1957, de *Tía Vicenta* bajo la dirección de Landrú [...] [junto a otros humoristas] [...]. El resultado fue un éxito [...] y renovó el humor gráfico argentino [...]. [E]se humor dejó atrás el costumbrismo social y se abrió al surrealismo, al absurdo y al humor negro, y se retroalimentaba con parodias, ironías y entrecruzamiento de géneros. En ese clima, Quino había alcanzado rápidamente el reconocimiento.⁹⁷

(Cosse 2014a: 37f.)

Das Werk Quinos wird von zwei grafischen Elementen genährt: Einerseits durch Zeitungsstrips, die das Aktuelle kommentieren, andererseits durch Illustrationen in der Tradition Rodolphe Töpffers (vgl. Ponce 2014: 4). Damit erreicht Quino ein breites Leser-Spektrum, um eine große Auswahl an Themen differenziert anzusprechen, was zu seinem Erfolg beiträgt. Dazu verwendet er eine Strategie, die seinen Scharfsinn zur Geltung bringt: Sein Humor verbindet das Mittel des grafischen Kommentars mit dem Zündstoff der Themen. Dabei versäumt er nie, die wichtigsten Ereignisse zu erwähnen und diese über die Doppeldeutigkeit der Gags vorzustellen (vgl. Latxague 2016: 109). Beispiele für dieses strategische Vorgehen sind in *Mafalda* zahlreich zu finden. Eines davon ist in Abb. 16 zu sehen. Seit dem Beginn der politischen Gewalt in Argentinien und ihrer Eskalation im Jahr 1969, bemerkenswerterweise nach dem *Cordobazo*⁹⁸, erzählten einige Strips von offenen Konflikten zwischen Kindern und ihren Eltern. Hier ist es Miguelito, der gegen häusliche Vorschriften rebelliert und seiner Mutter ankündigt: „Un día de éstos doy el Miguelazo!!“ Durch die Pointe (Panel 5) gewinnt der Strip seine Doppeldeutigkeit. Aus einer konfliktreichen familiären Situation, die in Panel 3–4 bis zur konkreten Androhung einer Revolte in Panel 5 (Tag der Revolte: *el Miguelazo*, figurativ: *el Cordobazo*) dargestellt wird, verweist Quino meta-

97 „Quinos Produktion war Teil des festen und humoristischen vitalisierten Feldes, das sich im Jahr 1957 mit der Erscheinung von *Tía Vicenta*, unter der Leitung von Landrú [...] [mit anderen Zeichnern], [...] erneuert hatte. Das Ergebnis war ein voller Erfolg [...] und erneuerte den argentinischen Humor [...]. [D]ieser Humor hatte den *costumbrismo* hinter sich gelassen und sich zum Surrealismus, zur Absurdität und zum schwarzen Humor hin geöffnet, genährt mit Parodien, Ironie und der Kombination von Genres. In diesem Klima erreichte Quino schnell Anerkennung“.

98 Name einer populären Revolte in „la villa de Córdoba“ am 29. Mai 1969, die mit Gewalt unterdrückt wurde. Siehe dazu Calveiro 2006: 8f. zit. n. Latxague 2016: 109.



Abb. 16: El Miguelazo (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 182)⁹⁹

phorisch auf die sozialpolitische Unterdrückung im Lande und auf die populären Aufstände. Diese Art der getarnten Argumentation tritt häufig in *Mafalda* auf, um in der politisch angespannten Situation die Presse-Zensur zu umgehen.

In Abb. 17 nimmt Quino Bezug auf die Suppe, die er im Interview als „una metáfora del autoritarismo militar“¹⁰⁰ bezeichnete. *Mafalda* zeigt er als eine *guerrillera*, die zuhause Attentate auf die Suppe ihrer Mutter verübt, das Abendessen mit einer Seife sabotiert, oder direkt die Suppenschüsseln vernichtet. In dem Strip 17-a ist eine *Mafalda* zu sehen (Panel 1–3), die sich versteckt und auf das Ergebnis ihrer Sabotage wartet; während sie sich freut (Panel 4), schauen ihre Eltern skeptisch auf das Geschehen (Pointe). Bei den Übergängen ist hier *deduktives Denken* erforderlich (s. Kap. 2). Dies ist anders als in 17-b, in der ein Übergang von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt (s. Kap. 2) verwendet wurde, und wo *Mafalda* Nachrichten hinterlässt, über die sich ihre Mutter freut (Panel 1–4). In der Pointe (Panel 5), wo der Hammer (figurativ: die Waffe), mit dem sie die Suppenschüssel zerstört hat, zu sehen ist, verrät das (Bekenner-)Schreiben ihre Tat. Hier ist die Doppeldeutigkeit wie folgt zu interpretieren: Eine *guerrillera* (subversiv; repräsentiert von *Mafalda*) sabotiert mit strategischen Aktionen den gehassten Feind (die Suppe, die die diktatorische Regierung symbo-

99 „Wird Miguelito da sein? Er wohnt in 2. Stock nicht wahr? Ja; ... und eines Tages werde ich meine Füße nicht mehr vor dem Eingang saubermachen und meine Spielsachen nicht mehr aufräumen, und ich werde nicht mehr auf den Teppich und die Gardinen aufpassen, und meine Hände und Ohren nicht mehr waschen!! Eines Tages gebe ich den *Miguelazo*!!“

100 „eine Metapher des Militär-Absolutismus“. Siehe Diego Marinelli, *Clarín Digital*, 28/07/2004 – Interview: Quino, a cincuenta años de su debut en los medios gráficos „He convivido con la censura desde que comencé a trabajar“. Quelle: www.clarin.com/diario/2004/07/28/sociedad/s-03101.htm; zuletzt geprüft 2016-12-23.



Abb. 18: Suppen-Vorwurf (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 86)¹⁰³

„¡¡Tus manos, madre, están tintas en caldo de inocentes!!!“. In diesem Fall zeigt Quino unter dem Deckmantel des kindlichen Spiels eine direkte Verurteilung von staatlicher Gewalt. Es ist eine Allegorie auf die blutigen (fig. *Tinte*) Methoden, die während der Militär-Diktatur (1966–1970) herrschten: Sequestrierung, Folterung, Ermordung, das Verschwinden. Das Ziel dieser Operationen war es, alle Widerstände innerhalb des Arbeiter-, des Intellektuellen- und des Militanten-Milieus im Keim zu ersticken. Solche politischen Prozesse, wie auch in der späteren Diktatur (1976–1983), wurden *Proceso de Reorganización Nacional*¹⁰⁴ genannt und als Vorwand genutzt, um Macht zu zentralisieren und die Opposition durch Säuberungsaktionen zum Schweigen zu bringen. Der Spott in dem Strip liegt in Mafaldas Verkündung eines Urteils, da bekannterweise die politisch Inhaftierten keinem fairen juristischen Prozess erhielten. Hier wird der Kollaborateur entlarvt.

Wie diese Beispiele zeigen, scheut sich Quino nicht davor, den bewaffneten Kampf gegen einen diktatorischen Staat zu legitimieren (vgl. Latxague 2016: 110). Da *Mafalda* ein beharrliches Interesse daran hat, aktuelle Geschehnisse zu verstehen, muss sie ihren Durst nach Informationen konsequenterweise aus der Presse und dem Radio stillen. Durch diese Eigenschaft, verbunden mit einem ‚*enfant terrible*‘-Charakter, absorbiert sie alles, was um sie herum geschieht (Ereignisse, Diskurse) (vgl. ebd.). Es sind gerade solche Kunstgriffe, die den wesentlichen Mechanismus der Quino’schen Strips ausmachen. Während Quino Parallelen zu aktuellen Ereignissen zieht, erlauben ihm derartige Finessen eine gewisse Glaubhaftigkeit in der Kid-Strip Illustration. Es war Quinos strategisches Vorgehen, seine Kritik

103 „Welches Unrecht haben die Hühner verbrochen? Keines! Wessen sind die Hühner schuldig? Gar nichts! Deine Hände, Mutter, sind besudelt von der Fleischbrühe von Unschuldigen!!!“

104 Nationaler Restrukturierungsprozess.

gegenüber der Politik und der Zensur zu verklausulieren¹⁰⁵ und dennoch die brandaktuellen Informationen mit verstellter Neutralität an den Leser zu bringen. Diese Arbeitsweise macht deutlich, dass für den Autor

las premisas de la aparición de *Mafalda* suponían un campo humorístico denso, vigoroso y rico en el que Quino encontró un espacio fértil para desarrollar su capacidad creativa, intelectual y artística. Pero, también, involucraban la renovación periodística y, con ella, la efervescencia cultural de la época.¹⁰⁶

(Cosse 2014a: 39)

Ferner hat Quino kulturelle und soziale Veränderungen der Zeit gleichermaßen durch seinen präzisen Stil, seine Inhalte und die Form ihrer Darstellung strategisch kommentiert. Somit gelang es ihm, die „komplexe Interaktion“ (Eco) zwischen Autor und Leserschaft fesselnd zu gestalten. Diese Feinheiten werden im dritten Abschnitt ausführlich beschrieben. Zunächst wird der Teil der Gesellschaft kurz vorgestellt, der unter speziellen Umständen geneigt war, brenzlige Nachrichten zu konsumieren: die Mittelschicht Argentiniens. Ziel ist es herauszufinden, welche kulturellen Konventionen *Mafalda* aus dem „sozialen Schatz“ (Eco) und der Gestalt dieser Schicht aktiviert.

Die argentinische Mittelschicht der 1960er und frühen 70er Jahre

Einer der bedeutendsten kulturellen Entwicklungen der 1960er Jahre in Argentinien war die Konsolidierung einer neu formierten Mittelschicht, die sich auf der Suche nach ihrer Identität befand. In diesem Prozess ging es u. a. darum, die eigenen Gewohnheiten zu differenzieren, Ziele und Bildungsideale zu konkretisieren und die ersehnten eigenen Aufstiegsperspektiven auf der politischen, sozialen und öko-

105 Hier ist – beispielsweise – die Metapher gemeint. Ihre Funktion beschreibt Ginzburg als „[...] ein deutliches und ausschließlich didaktisches Ziel: Sie illustrieren anhand von unmittelbar einleuchtenden Beispielen eine Argumentation, die dem Leser übermittelt werden soll“ (Ginzburg 2011: 93). Zur kulturellen Repräsentationen innerhalb historischer Kontexte siehe auch Chartier 1999 zit. n. Cosse 2014a: 20.

106 „die Prämissen der Erscheinung *Mafaldas*, ein dichtes, kräftiges und humorvolles Feld voraussetzten, in dem Quino fruchtbaren Raum gefunden hatte, um seine kreativen, intellektuellen und künstlerischen Fähigkeiten zu entwickeln. Aber beteiligt war auch die journalistische Erneuerung und, mit ihr, die sprudelnde Kultur der Zeit“.

nomischen Bühne zu fördern – also alles, was notwendig erschien, um sich als anerkannte soziale Schicht zu positionieren. Diesen konfliktreichen Wandel modelliert Quino strategisch geschickt durch den Vorwand des *costumbrismo*, um trotz Zensur auf die spürbaren Spannungen und Widersprüche – auch innerhalb der Mittelschicht, die Teile seiner Leserschaft darstellte – hinzuweisen. *Mafalda* war „a comic strip that was read, discussed, and used as an emblematic representation of that class and that was consumed primarily by middle-class readers“ (Cosse 2014b: 38). Gewiss können solche Arten von Publikationen – sowohl in ökonomischer, als auch in sozialer Hinsicht – ohne ein unterstützendes Publikum, das die Strömung dieser sprudelnden Zeit beeinflussen bzw. sie hautnah miterleben will, nicht existieren. Cosse signalisiert zudem, welche gesellschaftlichen Aspekte Argentiniens *Mafalda* erfasste:

Como todas las expresiones culturales se enlazaba, de modo complejo pero indudable, con lo social. Justamente, la nueva historieta de Quino – desde su propia producción y aparición – dialogó con la realidad que atravesaba la sociedad argentina y puso en juego fenómenos que afectaban, especialmente, a la clase media.¹⁰⁷

(Cosse 2014a: 39)

Quino machte sich schlüssige Gedanken über die Gesellschaft, in der er lebte, während er *Mafalda* zeichnete. Er rekonstruierte ihre Stereotypen¹⁰⁸ in den Strips und – wie Cosse Quinos Stärke schildert – trat in einen Dialog mit der gesellschaftlichen Identität der Mittelschicht. Diese Schicht war zu dieser Zeit relativ heterogen und von ideologischen und kulturellen Differenzen gezeichnet (vgl. Cosse 2014a: 36). Mit diesem Ansatz erzielte Quino Zuspruch. Aktuelle Studien heben die bedeutsame Position der argentinischen Mittelschicht hervor, um

107 „Wie alle kulturellen Ausdrucksformen war es, zweifellos auf eine komplexe Weise aber gewiss, verbunden mit den sozialen Angelegenheiten. Gerade die neuen Strips Quinos – seit der eigenen Produktion und Veröffentlichung – sprachen über die Realität, die Argentiniers Gesellschaft erlebte, und hatten Phänomene ins Spiel gebracht, die vor allem die Mittelschicht betrafen.“

108 Stereotyp: „[F]eststehende und weit verbreitete Vorstellungen einer Gruppe von einer anderen (Hetero-St.) oder von sich selbst (Auto-St.). Sie bilden sich aufgrund weniger, meist oberflächlicher Merkmale; sie zeichnen sich durch ‚Konstanz und Universalität‘ aus, ‚sind schwer beeinflussbar und veränderbar und durchziehen alle Lebens- und Themenbereiche‘ (Kleinsteuber 1991: 63)“ (Nünning 2004: 626).

diverse komplexe historische und soziokulturelle Ereignisse des Landes zu begreifen:

Current research in the field of sociocultural transformations has highlighted the importance of the Argentine middle class for understanding the popularity of psychoanalysis, the redefinition of family values, and the emergence of young people as political and cultural actors. But these studies have also identified the middle class as a key factor in the rise of General Juan Carlos Onganía and the moral crusades that targeted young people and youth culture by resorting increasingly to censorship, raids, and other repressive measures.

(Cosse 2014b: 38)

Es lässt sich ebenfalls feststellen, dass die *Mafalda*-Publikationen nach dem Militärputsch von General Juan Carlos Onganía (1966–1970) eine kritische Haltung einnahmen. *Mafalda* war in der Lage, die wachsende Meinung, die diese autoritäre Regierung ablehnte, einzufangen. Für diese Bürger übernahm der Strip die Rolle eines Sprachrohrs. Insbesondere geschah dies nach den Ereignissen, die in die Geschichte als *la noche de los bastones largos*¹⁰⁹ eingingen. In jener Nacht wurde an der unabhängigen Universität von Buenos Aires eine militärische Intervention durchgeführt, die die progressive studentische Bewegung – formiert aus der intellektuellen Mittelschicht – brutal niederschlug. Unter diesen Umständen zeigte sich „the humor in *Mafalda* [as] particularly malleable, allowing the audience to grasp the comic’s implied messages and turning it into a symbol of the opposition“ (Cosse 2014b: 58).

Cosses Feststellung bekräftigt die bedeutende Stellung *Mafaldas* im Argentinien der 1960er Jahre. Seine Humorform – Ironie basierend auf der Grundlage kritischer Reflexion über die eigene Sachlage – beleuchtete die wichtigen sozialen, kulturellen und politischen Phänomene dieser Zeit. Dieser Comicstrip „traspasó las visiones dicotómicas y desnudó las contradicciones y las ambigüedades de la clase media frente a la debilidad de la democracia, la modernización social, el autoritarismo y la contestación cultural“¹¹⁰ (Cosse 2014a: 36). Zwei-

109 Sergio Morenos Bezeichnung. Moreno war Reporter für *Primera Plana* und enger Freund Quinos (vgl. Cosse 2014a: 74).

110 „kreuzte dichotomische Visionen und deckte die Widersprüche und Unklarheiten der Mittelschicht gegenüber der Schwäche der Demokratie, der sozialen Modernisierung, des Autoritarismus und der kulturellen Debatten auf“.

fellos handelt der Strip von sozialen, ökonomischen und politischen Konflikten, die die Mittelschicht betreffen, und setzt diese damit in eine besondere Position gegenüber anderen Gesellschaftsschichten (u. a. politische Elite, Militär, Aristokratie, Landarbeiter) der Periode. Der Strip wird somit zu einer Quelle der Identitätsförderung und erreicht damit die Aufmerksamkeit einer bestimmten sozialen Schicht, was wiederum seine gesellschaftliche Stellung untermauert. Allerdings muss untersucht werden, auf welche Weise sich Quino mit diesen Entwicklungen befasst und wie er den Ansprüchen der Mittelschicht genügt. *Mafalda* vermittelte „a perspective situated at the intersection of the everyday and the political, and a valorization of humor as a way of exploring the construction of social identities“ (Cosse 2014b: 39), eine Perspektive also, die eng mit den politischen Konflikten seiner Zeit verknüpft war. Daher muss die Frage gestellt werden, inwiefern Quinos Strip als humoristische Analyse dieser Entwicklungen treffend war. Dieser Frage wird als nächstes nachgegangen.

Analog zu vielen Comics erscheint die Heldin, hier *Mafalda*, in der Regel in Begleitung ihrer *irreductibles* (sidekicks). Jedes Mitglied der Clique entspricht einem leicht identifizierbaren Stereotyp, und obwohl die Gruppe um *Mafalda* die bürgerliche Mittelschicht verkörpert, ist diese Schicht für Quino keinesfalls homogen. Der Autor erläutert im Interview mit Maruja Torres, warum er dieses heterogene Bürgertum charakterisiert:

Sì, yo vengo de una familia estrictamente de clase media, y ésta experiencia me ha servido. Hay gente que critica a *Mafalda* y dice que es aburguesada. Pero yo defiendo que hay que describir sólo lo que se conoce. No puedo convertir a *Mafalda* en una proletaria, porque es una clase a la que no pertenezco.¹¹¹

(Quino, *10 Años con Mafalda*, 1973: 9)

Diese Aussage Quinos führt uns nun zu der Frage, welche kulturellen Konventionen und Charakteristiken der bürgerlichen Mittelschicht Argentiniens *Mafalda* durch seine Protagonisten aufgreift. Der Blick soll konkret auf die Sitten und Bräuche des neu formierten gesell-

111 „Ja, ich komme aus einer Familie der Mittelschicht, und diese Erfahrung hat mir geholfen. Es gibt Personen, die *Mafalda* als spießig bezeichnen. Aber ich vertrete die Meinung, dass man nur schreiben sollte, was man kennt. Ich kann *Mafalda* nicht in eine Proletarierin verwandeln, da dies eine soziale Klasse ist, der ich nicht angehöre.“

schaftlichen Sektors und die Symbole, die Quino in seiner Kreation verwendet, geworfen werden.

Stereotypen einer bürgerlichen Mittelschicht

Aus historischer Sicht nimmt Cosse Bezug auf zwei Theorien über die Mittelschicht Argentiniens: Germanis¹¹² Idee von der Entstehung dieser Schicht aus den ersten europäischen Immigrationswellen im 19. Jahrhundert, und die aktuellen Hypothesen über ihre Entwicklung und Konsolidierung während der ersten peronistischen Periode (1946–1955), die eine heftige Debatte in Argentinien entfacht haben. Cosse beschreibt diese konfliktreiche Historie, die auch in *Mafaldas* Alltag vorkommt:

The idea that Argentina is characterized by a strong middle class formed by upwardly mobile European immigrants amid the modernization and urbanization processes of the late nineteenth and early twentieth centuries [...] has become so ingrained as to form part of the country's national identity.¹¹³ Yet current historical approaches have drawn on public discourse analysis to posit that middleclass identity was consolidated during the first Peronist movement as an antipopular reaction to the irruption of the working class in politics.¹¹⁴ This interpretation has spurred heated controversies, as it questions ideas firmly rooted in both, the social sciences and social perceptions, plays down the importance of not only structural economic and social dimensions but also everyday life, and reopens a recurring discussion – which is particularly intense in Argentina – on the political and social significance of the middle-class.¹¹⁵

(Cosse 2014b: 37)

Nachfolgend werden die *Mafalda*-Protagonisten als Prototypen einer bürgerlichen Lebensart, in diesem Fall der Mittelschicht Argentiniens der 1960er und frühen 70er Jahre, detailliert vorgestellt und durch passende Strips exemplifiziert.

112 Gino Germani wird als Vater der wissenschaftlichen Soziologie in Argentinien betrachtet.

113 An dieser Stelle verweist Cosse u. a. auf Germani 1962 und 1987.

114 An dieser Stelle verweist Cosse u. a. auf Adamovsky 2009.

115 An dieser Stelle verweist Cosse auf Bartolucci 2010 und Zanca 2011.



Abb. 19: Frieden in der Welt (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 68)¹¹⁶

Mafalda: Sie gehört einem Teil der Gesellschaft an, der immer in Bewegung ist; eine dynamische Masse im Kampf für Fairness und ein vorbildliches Leben. Diese Lebenseinstellung wird durch ihre Sorgen, ihren Nonkonformismus, ihre Kritik und ihren Widerstand gegenüber politischer und sozialer Ungerechtigkeit bestätigt. Sie repräsentiert den Teil, der ständige Selbstkritik übt und für sozialen Wandel und Wachstum offen ist. Sie glaubt nicht an die Fähigkeit der älteren Generationen, die Probleme richtig anzupacken, dafür aber an ihre eigene. Ihre Altersgruppe lehnt den Konformismus ab und plädiert für eine globale Lösung aller Probleme (s. Abb. 4). Sogar einen Friedensappell des Papstes kommentiert Mafalda (Abb. 19) ironisch und stellt die Realität des Weltfriedens zynisch dar: „y le dio ocupado como siempre. ¿No?“. Hier wird die Gleichgültigkeit gegenüber den Notlagen der Welt parodiert.

An sich selbst stellt diese Schicht hohe Ansprüche, wie in Abb. 20 zu sehen ist. Mit einer nicht funktionierenden Waage (Panel 3 „no funciona“) konfrontiert, ist Mafalda in Panel 4 (Pointe) erleichtert darüber, dass ihre Person (figurativ) nicht *hueca* (leer) ist. Die Benutzung solcher rhetorischer Mittel ist bereits erläutert worden. Hier ist die Betonung eines Mittelschicht-Anspruchs relevant, nämlich kultiviert und kompetent zu sein.

Außerdem reklamiert und protestiert Mafalda laut, wenn sie etwas Ungerechtes oder Unerlaubtes wahrnimmt. In Abb. 21 geht sie mit ihrer Mutter in eine Boutique, um einen weißen Kittel für die Schule zu kaufen. Als Raquel in Panel 1 der Anprobe zustimmt, fragt Mafalda mit Skepsis: „¿ESTE?“. Da Schriftzeichen jeweils einen Bedeutungskern tragen (vgl. Dittmar 2011: 106 f.), hebt Quino mit dieser Frage

116 „Der Papst hat erneut an den Frieden appelliert...; Und, war besetzt wie immer, nicht wahr?“

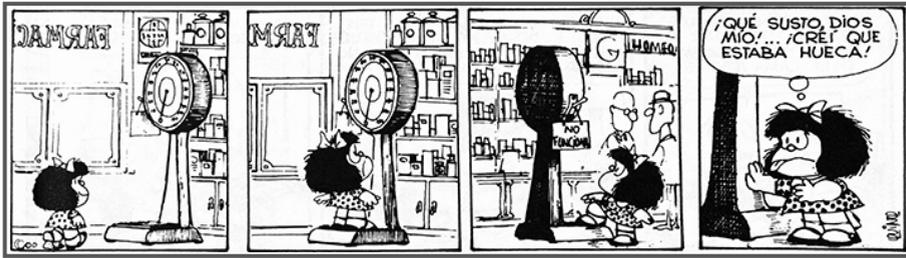


Abb. 20: Mafalda und die Waage (Quelle: „10 Años con Mafalda“, 1973: 21)¹¹⁷



Abb. 21: Mafalda und Raquel beim Einkauf (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 21)¹¹⁸

über die ausgewählte Typologie (s. Abb. 15 – Gestaltungselement Text) Mafaldas beurteilende Stimme hervor. In Panel 2 wird sie in der Kommunikation noch lauter und kritischer: „P-pe-pero... ¿ESTE?“. Typografie und Layout verändern sich entsprechend. Mafalda ist in einer Nahaufnahme zu sehen, die ihre Verzweiflung verdeutlicht. Die Veränderung der Schriftzeichen trägt auf der situativen Kommunikationsebene zu einer Verschärfung bei und transportiert vornehmlich Mafaldas Stimmung. Die Bemühungen der Mutter in Panel 3, eine Erläuterung abzuliefern, klingen für Mafalda wie unpassende Rechtfertigungen. Und da sie keine Manipulation ihrer Zukunft akzeptiert, kommt ihre sachliche Argumentation prompt, laut und vom gehobenen Finger begleitet: „¡Me niego a que me anden cosiendo y descosiendo el porvenir!“ Die Mutter und die Verkäuferin scheinen mit der Situation überfordert zu sein.

117 „Gott, was für ein Schreck! Ich dachte, ich wäre hohl!“

118 „Kinderkittel [Abteilung]. Gut, ich nehme diesen. Diesen?; A-Ab-ber, **DIESEN**?; Ja Mafalda, wir ziehen den Saum hoch, kürzen die Ärmel und so kannst du ihn nächstes Jahr auch noch tragen; Ich weigere mich, dass meine Zukunft manipuliert wird.“

Wieder ist Quino derjenige, der die Leser mit einem unerwarteten Ausgang überrascht und zur Reflexion anregt. In diesem Fall bringt der Autor eine Allegorie auf den Autoritarismus ins Spiel. Und zwar zu den despotischen politischen sowie erzieherischen Maßnahmen der herrschenden Generation (Regierung, Eltern, Institutionen etc.), die das Leben und die Möglichkeiten der Untergeordneten bestimmen. Diese Thematik wird als nächstes im dritten Abschnitt ausführlich behandelt.

Die Debatte über die Identität der Mittelschicht hat Quino ebenfalls thematisiert, denn „[s]ocial identities are always constructed in relation to others, and in the case of the middle class its very name presupposes a middle ground between two extremes” (Cosse 2014b: 48). In Abb. 22 Panel 1 fragt Mafalda ihre Mutter, warum sie kein Auto besitzen. Die Mutter verweist auf eine Erläuterung ihres Mannes: „Somos clase media. ¿Te acordás?“. In Panel 2 scheint Mafalda sich damit abgefunden zu haben: „ahhh, clase media, es verdad“. Doch in Panel 4 (der Pointe) gibt sie ihre Unzufriedenheit zur Kenntnis: „clase media estúpida, claro“. Es ist zu beachten, dass in Panel 1 und 2 über *clase media* gesprochen wird, im Gegenteil zu Panel 4, wo Mafalda, spielerisch aber bewusst, die Wortbildung *media estúpida* benutzt, welche einer herabsetzenden Wertung (*media* = halbwegs; *estúpida* = dumm) der Schicht entspricht, was sie mit *claro* (klar) verstärkt. Auf diese Weise stellt der Strip die Unzufriedenheit der Mittelschicht über den Kern ihrer Identität zur Schau.

Da als Folge des angreifbaren sozialen Status die Frustration bei der Mittelschicht brodelte, breitete sich in diesem Teil der Gesellschaft das Bestreben der *upper class imitation* aus. Alle Faktoren, die den Schein erweckten, dazuzugehören, hatten Vorzug und waren in Mode (Mafaldas Dilemma in Abb. 22). Cosse erläutert den historischen Hintergrund dieser Kontroverse:

This view followed a long narrative tradition that, since the early twentieth century, had turned the terms *nouveau riche* and *social climber* into key categories for understanding the middle class and Argentine society. In the 1960s, dissatisfaction with one's social status and the desire to imitate the upper classes featured prominently in sociopolitical interpretations of the middle class.

(Cosse 2014b: 49)



Abb. 22: ©Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino), *Mafalda* in *Primera Plana*, Buenos Aires-Argentina, 8. Dec. 1964, S. 20 (Quelle: Cosse 2014b: 49)¹¹⁹

Diese soziopolitische Auslegung der Mittelschicht wird von Quino öfters parodiert, da sie einen latenten Spalt in die argentinische Gesellschaft grub, der für anhaltende Diskussionen sorgte.

Felipe: Er repräsentiert einen Teil der Gesellschaft, der, obwohl er mit konkreten sozialen oder politischen Situationen nicht zufrieden ist, selten so offen wie Mafalda über diese Situationen redet. Felipe teilt Mafaldas Ansichten und Sorgen, hält sich aber damit zurück, Lösungsvorschläge mitzuteilen. Diese Inaktivität und Sprachlosigkeit illustriert Quino in Abb. 23 durch Felipes Reaktion, als die fürsorgliche Mafalda ihm den Patienten Globus (s. Abschnitt „Konnotat der Symbole in *Mafalda*“), der eine kranke Welt darstellt, auf ihrem Puppenbettchen im letzten Panel (der Pointe) zeigt. Während Mafalda eine nachdenkliche Haltung einnimmt, bleibt Felipe statisch, ohne einen Kommentar abzuliefern. An seinem Gesichtsausdruck ist zu erkennen, dass er die angesprochene Weltsituation versteht, diese aber regungslos hinnimmt.

Diese passive Haltung ist repräsentativ für Personen, die Ideale haben, die die sozialen und politischen Probleme verstehen und dennoch ihre Prioritäten auf die eigenen Interessen und persönlichen Sorgen legen. Felipe beispielsweise ist ein Träumer, lebt oft in seiner eigenen Fantasie, ist scheu (siehe Abb. 9) und mit einer schwachen Willenskraft ausgestattet. Obwohl er Mafaldas Argumente gut nachvollziehen kann, bleibt er in seiner eigenen Welt stecken. Man kann ihn als Mafaldas Gegenstück ansehen, da sich beide gut ergänzen.

119 „Warum haben wir kein Auto? Hmm... wegen dem, was dir Papa gesagt hat: wir sind Mittelschicht, weißt Du noch? Ahhhh!... Mittelschicht, das ist wahr; Mittel-Dumme-Schicht, klar.“



Abb. 23: Die Welt ist krank (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 68)¹²⁰



Abb. 24: Felipes Charakter (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 142)¹²¹

Er ist der Teil der Gesellschaft, der Angst vor dem Wandel zeigt und weder eine starke Persönlichkeit noch kraftvollen Mut besitzt. In Abb. 24 wird diese Charaktereigenschaft veranschaulicht. Felipe klagt über seine Faulheit (Panel 1–2): „¡Esto no puede ser!; ¡No es posible que no tenga voluntad, no señor!“, reflektiert er laut darüber und schaut sich um, ob jemand ihn beobachtet (Panel 3): „¿Qué soy al fin: un hombre o un ratón?“. Schließlich ändert er sein Verhalten nicht und wendet sich erneut seiner Routine zu, diesmal als *Ratón* und nicht als *Hombre* (Panel 4 – Pointe). Um seiner Lieblingsbeschäftigung nachzugehen, demontiert er sich selbst, indem er sich als Nagetier (Pseudonym für „Allesfresser“) bezeichnet. Dies scheint ihn nicht zu stören, was Mafalda hingegen erstaunt. Hier wird Abstumpfung gegenüber Tapferkeit verspottet.

120 „Hallo! Schhh! Nicht so laut, ich habe einen Kranken zuhause. Ist dein Vater krank? Nein. Deine Mutter dann? Auch nicht.“

121 „Anstatt die Schulaufgaben zu machen, verbringe ich den ganzen Tag damit, Comics zu lesen. Das kann nicht sein!; Es kann nicht sein, dass ich keinen Willen habe!; Was bin ich: ein Mann oder eine Maus?“



Abb. 25: Spiel mit Manolito (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 155)¹²²

Manolito: Innerhalb der Mittelschicht repräsentieren er und seine Familie den Einwanderer, in diesem Fall aus Spanien (s. Kap. 4 Abschnitt „Die Clique“). Dieser Teil der Migranten, der als geizig und weniger intelligent verunglimpft wird, wird häufig mit Demütigungen konfrontiert und erlebt nicht selten Diskriminierung. Folgende Denkweise hatte sich nämlich zur Zeit der Kolonisierung Amerikas schnell verbreitet und ist über Generationen latent geblieben: „el gallego bruto y el latinoamericano vivo“¹²³. Es werden noch heute Witze darüber gemacht, wie Latxague bestätigt:

[L]’un des *topoi* du comique de mœurs argentin, à savoir le cliché sur les *gallegos*. Ce terme, qui signifie Galicien, est employé en Argentina et dans d’autres pays d’Amérique latine pour désigner les natifs d’Espagne ou descendants d’Espagnols aux dépens desquels existe un long répertoire de blagues. Le *gallego* est arriéré, brutal et avaricieux.¹²⁴

(Latxague 2016 : 107)

Auch in *Mafalda* stellt Quino diese Thematik mit subtilem Humor dar. In Abb. 25 ist es Mafalda, die sich darüber ärgert, mit Manolito (*con él*) zu spielen, da er nicht fähig ist, seinen Spielzug zu tätigen, obwohl

122 „Ich weiß nicht, wer mich antreibt, mit **ihm** so etwas anzufangen!; Als ob ich nicht wüsste, dass immer dasselbe passiert!; Ich bin wirklich dumm!; Hast Du sie bewegt, Manolito? Eeeehh! Ich bin doch kein IBM-Rechner!; Ich weiß nicht wer mich antreibt, mit **ihm** so etwas anzufangen!...“.

123 „Der dumme Spanier und der tüchtige Lateinamerikaner“.

124 „einer der *Topoi* in der argentinischen Comictadtition, nämlich das Klischee des *gallegos*. Dieser Begriff, der ‚aus Galicien stammend‘ bedeutet, wird in Argentinien und anderen Ländern Lateinamerikas verwendet, um auf den gebürtigen Spanier oder auf spanische Nachkommen zu verweisen. Auf deren Kosten gibt es ein großes Witze-Archiv. Der *gallego* ist zurückgeblieben, brutal und habgierig“.

Mafalda zwischendurch viele andere Aktivitäten vollendet und ihm damit viel Zeit eingeräumt hat. Das Personalpronomen *él* (ihm) ist in Panel 1 und 5 fettgedruckt und deutet auf die obengenannte Denkweise hin, die Mafalda in Panel 2–3 bestätigt: „*¡Como si no supiera que siempre pasa lo mismo!; ¡Soy más estúpida que no se qué!*“. Es ist auch zu beobachten, dass die Figuren gegenüber dieser Art von Vorurteilen häufig in eine „Auto-Diskrimination“ fallen, wie Manolito in Panel 4, der selber gesteht, nicht tüchtig zu sein: „*¡No soy una IBM!*“. Entsprechend ärgert sich Mafalda in Panel 5 (Pointe), dass sie sich auf dieses Abenteuer eingelassen hat: „*¡No sé quién me manda a embarcarme en estas cosas con él!*“ (*embarcarme* – an Bord gehen –; fig. sich beteiligen).

Manolito verkörpert die Figur des geizigen und wenig intelligenten Jungen. Der lustige Vergleich seiner intellektuellen Fähigkeit mit der Rechenkapazität eines IBM-Computers verdeutlicht seine wirtschaftlichen Ambitionen, da seine Figur eine Verzerrung des Stereotyps *gallego bruto* mit Verbindung zum zeitgenössischen Prototyp *el ejecutivo* (manager) ist, der ebenfalls zum Objekt von Parodien wurde. Zudem repräsentiert Manolito den Sektor der Händler, da er nur rein geschäftliche Interessen hat und somit kommerzielle Aktivitäten mit dem alleinigen Zweck durchführt, Gewinn zu erwirtschaften. Die Familie Goreiro ist ein Vertreter des Kapitalismus und verkörpert den Ehrgeiz des wirtschaftlichen Fortschritts. Was Manolitos Leben regelt, ist, wie bei seinem Vater, das kleine Unternehmen. Seine Freizeit geht für die Lieferung von Waren, für die Förderung des Warenverkaufs und für die Widerlegung der Kritik seiner Kunden bezüglich der Preise und der schlechten Qualität der Produkte, die sie verkaufen, drauf. So ist nicht selten zu sehen, dass er auch bei den Schulaufgaben nicht aufhören kann, über die Kunden und den Artikel-Verkauf nachzudenken. In Abb. 26 zeigt Quino Manolitos Geschäftsphilosophie (Panel 2–3), die er in Panel 4 als *apuntes tácticos* (taktische Notizen) bezeichnet. Manolito ist besorgt, weil er diese Gedächtnisstütze verloren hat.

Charakteristisch für diesen Teil der Gesellschaft ist auch der Scharfsinn für kommerzielle Tätigkeiten. Die sozialen Interessen dieses Teils folgen den wirtschaftlichen. Deshalb werden seine Vertreter häufig mit dem Vorwurf der Gier und der Rücksichtslosigkeit konfrontiert. In Abb. 27 hat Quino bei der handschriftlichen Werbung in Panel 4 die allgemeine Annahme und das vertraute Klischee der skrupellosen Geschäftsleute dokumentiert. Über eine Anzeige versucht Manolito, ältere Tomatendosen (abgefüllt 1957) an den Kunden zu bringen.



Abb. 26: Taktische Notizen (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 170)¹²⁵

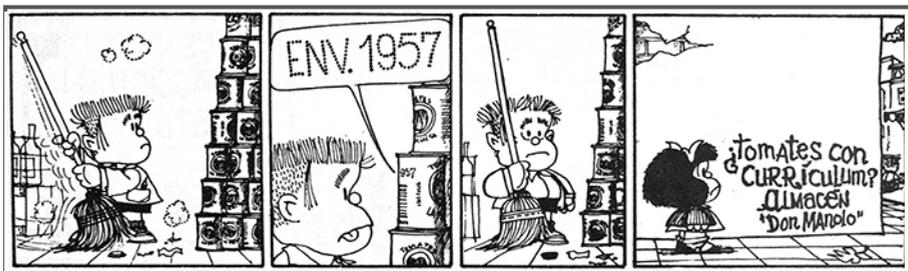


Abb. 27: Geschäftsideen und Lockmittel (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 168)¹²⁶

Dazu wendet er den Trick an, Kunden über die Frage „¿Tomates con Curriculum?“ neugierig zu machen und dadurch die Produkte loszuwerden. Quino nutzt diese Figur also, um die menschliche Gier nach Geld – bewiesen durch halbseidene Geschäfte, bei denen die Gutgläubigkeit von Mitbürgern ausgenutzt wird – zu parodieren. Dadurch erzeugt er eine ethische Reflexion über alltägliche Muster des Zusammenlebens, da hier eine greifbare Situation im Supermarkt stattfindet. Womöglich will Quino die Aufmerksamkeit auf Regelverstöße in wirtschaftlichen Beziehungen lenken. Durch Nachdenken kann aber der Leser diese Lehre auf andere Lebensbereiche übertragen.

In ihrer Arbeit über soziale Satire kommentiert Latxague Manolos Figur wie folgt:

El personaje de Manolito permite, por lo tanto, satirizar la codicia a través de la metáfora de la enfermedad física y mental. Esta imagen

125 „Wenn ein Kunde etwas kauft, kauft er zwei Dinge: eines, das er meint, zu kaufen, und das andere, das wirklich verkauft wird; Verdamm! ...Meine taktischen Notizen...“.

126 „¿Tomaten mit Lebenslauf? Don Manolos Laden.“.



Abb. 28: Susanitas Ideale (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 123)¹²⁷

también contribuye a la renovación de los tópicos costumbristas, adaptados a la situación económica del país.¹²⁸

(Latzague 2008: o. S.)

Susanita: Innerhalb der Mittelschicht repräsentiert sie den Teil der Bürgerlichen, der Bräuchen huldigt¹²⁹. Für sie ist eine geordnete Welt wichtig, unabhängig davon, ob sie ungerecht ist oder nicht. Diese Schicht toleriert die sozialen Unterschiede, die Mafalda leidenschaftlich kritisiert. In Abb. 28 stellt Mafalda die Ideale von Susanita in Frage (Panel 1) und erläutert die Gründe dafür (Panel 2); Susanita akzeptiert diese Kritik, entscheidet sich aber dafür, Bridge spielen zu lernen (Panel 3), wie es die einflussreichsten Frauen tun. Mafalda gibt entsetzt auf (Panel 4), da Susanita andere Maßstäbe für ein erfülltes Leben besitzt. Hier spielt Quino mit der Synonymie¹³⁰, um die Pointe zu erreichen. Für beide Figuren verwendet er den Begriff *importante*,

127 „Kinder haben ist gut Susanita, aber die Zeiten ändern sich; außer Mutter zu sein sollte die Frau heute zum Fortschritt etwas beitragen, bedeutende Sachen tun. Du hast Recht!; Ab morgen beginne ich dann, Bridge spielen zu lernen; Was ist? Spielen die einflussreichen Frauen kein Bridge?, Mein Gott!“

128 „Der Protagonist Manolito erlaubt Quino, die Satire der Habsucht über die Metapher der physischen und mentalen Krankheit zu repräsentieren. Diese Figur trägt auch zur Erneuerung des Themas *costumbristas* bei, die sich an die ökonomische Situation des Landes angepasst haben“.

129 Ein vergleichbarer Prototyp – Landrú’s Figur „*Señora gorda*“ – erschien zuvor in *Tía Vicenta* und *El Mundo* (am 10-03-1965, S. 1). Sie karikierte die gehobenen Mittelschicht-Frauen aus dem „*Barrio Norte*“ (Stadtviertel nördlich von Buenos Aires). Für weitere Informationen zur Charakterisierung siehe Cosse 2014a: 66f.

130 Synonymie: „(griech. (synōnymia) ‚Namensgleichheit‘. Engl. synonymy, frz. synonymie) Beziehung der ‚Bedeutungsgleichheit‘ zwischen sprachl. Zeichen. Die ling. Diskussion über S. ergab divergierende Einschätzungen des Begriffs je nachdem, welche Kriterien für ‚Gleichheit‘ angelegt und welche Existenzformen oder Ebenen von Zeichen ins Auge gefasst wurden“ (Glück/Rödel 2016: 695).



Abb. 29: Rivalität mit anderen (Quelle: *Mafalda 1*, 1983: o. S.)¹³¹

aber jeweils mit unterschiedlicher Bedeutung, nämlich wichtig bzw. einflussreich.

Signifikant ist auch die akkurate Planung ihrer Zukunft, da diese Bevölkerungsschicht beharrlich an bestimmte soziale Institutionen und Strukturen glaubt (Ehe, Familie, klassische Rolle der Frau etc.). Ihre Mitglieder konkurrieren mit Anderen und versuchen zielbewusst zu erfahren, was der Andere hat oder ist. Daran orientieren sie sich und richten ihre Lebenspläne auf noch höhere Ziele aus, mit dem Zweck, besser als die Anderen zu erscheinen. In Abb. 29 fragt Susanita Mafalda in Panel 1 nach dem Gehalt ihres Vaters und ist sichtlich verärgert (in Panel 3 durch die Gesichtsrötung symbolisiert), dass Mafalda in Panel 2 ihre etablierte schematische Behauptung widerlegt. Beide schauen sich wortlos an. Da aber Susanita gegenüber Mafalda keine logische Erwiderung findet, kontert sie mit der einstudierten schablonenhaften Argumentation, dass es wichtig sei, „no estropear mi esquema“ (Panel 4). Hier hebt Quino – wie auch in Abb. 28 – die andersartigen Denkmuster bezüglich des eigenen sozialen Status hervor.

Susanita ist auch die Botschafterin des Machismos in den Strips, da sie den idealen Mann sucht, der für sie sorgt und ihr alle Herzenswünsche erfüllt. Sie wünscht sich eine Gesellschaft, in der die Frau zuhause die Führungsrolle behält und das Geld verwaltet. In dieser Gesellschaftsform herrschen die besitzergreifenden Mütter, diejenigen, die ihren Kindern vorschreiben, was sie werden müssen, damit sie zurückzahlen können, was sie von ihnen bekommen haben. Dies

131 „Wie viel verdient dein Vater? Weiß ich nicht, und deiner?; Ich weiß es auch nicht, aber der verdient mehr als dein Papa. Wenn du nicht weißt, wie viel beide verdienen, kannst du so etwas nicht behaupten; es ist keine Sache der Behauptung, sondern es geht darum, mein Denkmuster nicht zu beschädigen.“



Abb. 30: Einstellung einer herrschenden Mutter (Quelle: *Mafalda* 1, 1983: o. S.)¹³²

ist kein Hinweis auf mütterliche Eifersucht, sondern vielmehr ein Signal dafür, dass ihre Herrschaft das Leben ihrer Kinder diktiert. Der Autoritarismus wird hier erneut ins Spiel gebracht. In Abb. 30 erzählt Susanita von ihren Kinderplänen und zeigt, welche Freude sie erfahren wird, wenn alle Personen sie als Mutter dieser intelligenten Schöpfung anerkennen werden. Durch die typografische Gestaltung hebt Quino alle Personal- und Possessivpronomen (*mi*, *yo*) in Panel 1–3 hervor. Auf diese Art zeigt der Autor die egoistische Einstellung in Susanitas Erzählung (s. Kap. 4., Abschnitt „Verbal- und bild(sprach)liche Elemente“, S. 87 f.). Diese Einstellung spitzt er zu, wenn er die Themen Reichtum und Neid in Susanitas Diskurs einbringt. Mafaldas Abneigung ist an ihrem Gesichtsausdruck zu erkennen (Panel 3), welcher bei der Pointe (Panel 4) noch intensiver wird, als Susanita die Spezialisierung ihres Kindes als *Envidiólogo* (Neid-Arzt) bezeichnet und sich fragt, wie viel Geld ihr Kind damit verdienen wird. Das Wort *Envidiólogo* wird fettgedruckt, um Susanitas Gier zu akzentuieren.

In diesem Strip behandelt Quino folgende zentrale Themen: Einerseits die herrschende egoistische Einstellung einer Mutter, die den Anspruch hat, einer gesellschaftlichen Elite anzugehören, in der Neid und Geld eine mächtige Rolle spielen. Sie plant und bestimmt das Leben ihrer Kinder, um ihre Gier nach Ruhm und Prestige zu befriedigen. Demgegenüber steht ein anderer Gesellschaftsteil (Mafalda), der eine solche Denkweise und entsprechende Lebenshaltung kategorisch ablehnt. Umberto Eco verwendet die Metapher der Krankheit, um die aristokratische Sehnsucht Susanitas zu definieren. Er beschreibt sie

132 „Weißt du Mafalda? Mein Sohn wird Arzt; und wenn **ich** vorbeigehen werde, werden die Leuten sagen: Schau, da geht Frau Susanita, die Mutter des Arztes, der Sohn von Frau Susanita; und alle werden an Neid erkranken, und **mein** Kind wird reich werden mit der Heilung dieser Neid-Krankheit!; Was ‚meinst du, kann ein guter **Neid-Arzt** monatlich verdienen?“



Abb. 31: Miguelitos Denkweise (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 182)¹³³

als „una niña beatíficamente enferma de espíritu materno, narcotizada por sus sueños pequeño burgueses“¹³⁴ (Umberto Eco in Quinos *Mafalda la contestataria*, 1992).

Miguelito: In der Mittelschicht repräsentiert er den Bürger, der in seiner eigenen Welt lebt. Ihn interessieren gesellschaftliche Ereignisse kaum, da er sich mehr um sein Leben und seine Anliegen sorgt. Es ist ein ziemlich egoistischer sozialer Horizont, der die Konflikte um sich herum selten betrachtet. Miguelito wägt sich in der Gewissheit, mit seinen Gedanken Recht zu haben. Manchmal zeigt er sich mit den Eltern (s. Abb. 16), mit dem eigenen Status (Abb. 31) oder auch mit den Reflexionen seiner Freunde unzufrieden. Was ihn wirklich interessiert, ist seine innere Welt, weshalb ihn manche auch den Dichter nennen. In Abb. 31 wird beispielsweise über den Sinn des Lebens für die Menschheit im Gegensatz zur Tierwelt reflektiert.

Libertad: Sie stellt den Teil der Mittelschicht dar, der sich über die politischen Ereignisse im Land betroffen zeigt und laufend Einspruch erhebt. Sie hat vergleichbare Standpunkte wie Mafalda, weil sie kritisch ist und den Wunsch nach Veränderung hegt. Aber im Gegensatz zu Mafalda ist sie ziemlich intolerant und (ver)urteilt radikaler. Häufig scheint es aber so zu sein, dass überhaupt keine Position zu ihr passt. So stellt sie einen zerrissenen Teil der Gesellschaft dar, der sowohl

133 „Was muss eine Schildkröte machen, um zu leben? Eine Schildkröte sein!; Was muss eine Katze machen, um zu leben? Eine Katze sein!; Was muss ein Bär machen, um zu leben? Ein Bär sein!; Was muss eine Person machen, um zu leben? Maurer, Rechtsanwalt, Handwerker, Angestellter oder was weiß ich nicht was!; Warum müssen wir Menschen die idiotische Rolle ranghöherer Tiere haben?“

134 „ein wohliges krankes Kind von mütterlichem Geist, narkotisiert durch ihre kleinbürgerlichen Träume“.



Abb. 32: Libertads Denkweise (Quelle: *Toda Mafalda*, 1993: 500)¹³⁵

mit dem, was man alltäglich erlebt, als auch mit dem für sie „komplizierten Bürger“ – wie Libertad die anderen nennt – hadert. Sie verteidigt sowohl die Kultur ihres Landes, als auch die Revolutionen, und sie stellt ihre Meinung hemmungslos dar, wie in Abb. 32 der Fall ist. Sogar Mafalda bleibt sprach- und fassungslos gegenüber den verzwickten Argumentationen Libertads (Gesichtsausdruck Panel 3). Deshalb gesteht sie ihrer Mutter, perplex zu sein (Panel 4): „no lo sé, pero algo acaba de sanseacabarse“ (fig. vernichtet sein). Hier wird jede Art von Herabsetzung bzw. Machtanspruch zur Sprache gebracht: zwischen dem Nord- und dem Süd-Kontinent (siehe auch Abb. 42), zwischen Herrschenden (fig. diejenigen, die oben sind) und Volk (fig. diejenigen, die glauben, unten zu sein) usw. Libertad kündigt die unmittelbare Vernichtung dieser Denkweise an („seit heute ist damit Schluss!“).

Wie Sasturain (1995) argumentiert, erlaubte Libertads Einführung in *Mafalda* eine notwendige Differenzierung. Die Gründe dafür lagen in der Stimme der politischen Linken, die sie repräsentierte. Diese wurde von niemandem wirklich verkörpert, seit Mafalda eine große Schwester wurde und sich demgemäß etwas beruhigt hatte (vgl. Latxague 2016: 110). Quino konnte die Linke nicht außer Acht lassen: Einerseits mit Blick auf die soziopolitischen Verhältnisse im Lande, andererseits infolge seines Vorhabens, einen vollständigen Überblick über die Denkweise der Mittelschicht der 1960er und 70er Jahre zu liefern. Und obwohl der Libertad'sche Diskurs in diesen Strip den

135 „Du hast sie falsch herum aufgehängt!; Falsch herum zu was? Die Erde befindet sich im Weltraum, und der kennt weder oben noch unten; das ist die Nordhalbkugel, es ist ein psychologischer Trick, kreiert von denjenigen, die oben sind, damit diejenigen, die unten sind, weiter glauben, dass sie unten sind. Das Schlimme ist, wenn wir es immer so glauben, dann werden wir immer unten bleiben. Aber seit heute ist damit Schluss! (*San se acabó!*); Wo warst du Mafalda? Ich weiß es nicht mehr, aber etwas hat begonnen, erledigt zu sein (fig. *sanseacabarse*)“.



Abb. 33: Bleistift-Nutzung (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 120)¹³⁶

wesentlichen Zweck hat, die Verspottung zu hinterfragen, bietet diese Figur Quino die Möglichkeit, Klarheit über seine Position gegenüber der Linken-Bewegung darzulegen und „tomar distancia de los que considera esquematismos de la izquierda“¹³⁷ (Sasturain 1995: 171).

Guille: Er stellt in der Mittelschicht den Teil dar, der die Menschheit in ihrer reinsten Form zeigt. Er ist die Verkörperung von Naivität, aber gleichzeitig nutzt er seine Unschuld völlig aus. Auffallend ist auch der Einfallsreichtum seiner Argumente: In Abb. 33 erläutert Guille seiner Mutter, wie viel ein Bleistift enthält, nachdem er diesen überall ausprobiert hat.

Diese Figur erlaubt es Quino, eine neue Sicht auf die familiären Verhältnisse in dem Strip zu präsentieren. Sie hinterlässt Spuren spielerischer Zeichnungen in allen Räumen, was die Mutter sichtlich ärgert. Sie verkörpert parallel auch eine Generationshaltung in Mafaldas Umgebung, die die Restriktion der Meinungsfreiheit (fig. *todo lo que puede tener adentro*) mit legitimen Mitteln (fig. *lápiz*) freimütig anfechtet.

Eltern: Sie stellen etwas Typisches der damaligen Mittelschicht Argentiniens im sozialen Bereich dar. Der Vater ist Angestellter und verdient das Geld für die Familie; die Mutter ist Hausfrau und kümmert sich um den Haushalt und um die Kinder. Beide Eltern von

136 „Ist es nicht unglaublich, wie viel ein Bleistift enthalten kann?“. Dieser Strip ist von einem Kinder-Erlebnis Quinos inspiriert: Sein Onkel Joaquín Tejón, der Künstler war, fertigte eines Tages Zeichnungen, um ihn und seinen Bruder zu unterhalten. „Dabei blieb ich überrascht, wie viel aus dem Bleistift rauskam“, protokolliert Quino in „Mafalda son 10 años nada más“ (2/12/2005). *BBC Mundo.com*. London: BBC. Online: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4289000/4289786.stm, zuletzt geprüft 2016-12-23.

137 „Distanz aufzunehmen zu dem, was er für den Schematismus der Linken hält“.



Abb. 34: Identifikation mit den Eltern (Quelle: *Mafalda 1*, 1983: o. S.)¹³⁸

Mafalda werden als passive Personen dargestellt.¹³⁹ Sie sind in dem Sinne passiv, dass sie trotz ihres wirtschaftlich und politisch schwierigen Status und trotz der Meinungsverschiedenheiten die Situation akzeptieren und nichts für eine Veränderung der Gesellschaft, in der sie leben, tun. Das ist ein Unterschied zu dem Teil der Gesellschaft, den Mafalda oder Libertad darstellen, der eine Veränderung für die Menschheit anstrebt. Man könnte diesen als einen sozialen Sektor bezeichnen, der die eigene Situation resigniert akzeptiert und eine schicksalsergebene Haltung einnimmt. Es ist gleichsam ein Generationenkonflikt in Analogie zu den Konfrontationsbewegungen zu beobachten, die im Land stattfinden. In Abb. 34 zeigt Mafalda ihren Eltern deutlich, was sie über eine Identifikation mit ihnen denkt: „Así que encima... ¡ESO! ...“. Hier wird die Bedeutung von Mafaldas Kommentar typologisch markiert (s. Kap. 4, S. 89f.). Mafaldas pejorative Erwiderung entwürdigt einerseits die klassische Erwartung der Eltern (groß werden wie sie), andererseits spiegelt sie die Protestbewegung gegen den Autoritarismus (da *tomar la sopa* auch figurativ „Anordnung folgen“ bedeutet). Übertragen auf die soziale Realität dieser Zeit in Argentinien und basierend auf der Bedeutung der Suppe für den Autor (s. Abb. 17), könnte diese Äußerung den Widerstand gegen die herrschende Militärdiktatur andeuten. Hier wird Empörung gegenüber einer aussichtslosen Situation – das „Sein müssen“ als Fatum – karikiert. Die Eltern würden gerne als Vorbilder betrachtet werden, ihre Kinder möchten sie aber nicht immer als solche annehmen. Die Militärdiktatur verordnet dem Bürger eine Lebensart und duldet

138 „Aber Mafalda, nur wenn du die Suppe isst, kannst du groß werden; Groß wie wer?; Wie Mutti... oder wie ich...; Auch DAS noch!“

139 Zu erläutern ist hierbei, dass der Begriff *passiv* nicht im soziologischen Sinne (Rentner oder Kinder) gemeint ist, sondern sich auf die Passivität vor dem Kampf oder vor dem Wunsch, für gesellschaftliche Veränderung einzutreten, bezieht.

keine freie Entscheidung. Da aber beide (Kinder / Bürger) nicht mehr bereit sind, den Zustand des „Ertragen müssens“ zu erdulden und den „willkürlichen“ neuen Verordnungen zu folgen, wird die Lage als unzumutbar empfunden und durch Insurrektion („auch DAS noch?“) beanstandet.

Cosse beschreibt aus sozialhistorischer Perspektive einen typischen Generationenkonflikt der 1960er Jahre:

By subverting the gender and generational orders, the strip portrayed the adult characters as vulnerable and out of place. This was particularly the case with Mafalda's mom Raquel, a stay-at-home mother and full-time housewife who represented the ideal of the woman as a homemaker wholly devoted to her children, which had been fostered by the policies, ideologies, and discourses of the country's intellectual elites, the state, and the Catholic Church in the early decades of the twentieth century¹⁴⁰. In the 1960s, this role, which had symbolized prosperity, respectability, and family values, was in flux. The number of women in the workforce had increased from 21.7 percent of the economically active population in 1947 to 24 percent by 1960. This increase was especially pronounced among young women, with 60 percent of Buenos Aires women aged 20 to 24 working in 1960. [...] The father in Mafalda represented a modern provider: a white-collar worker who enjoyed domestic life, tending to his plants, and reading parenting books. [...] Mafalda's father represented the distance separating the glamorous lifestyle of the executive and modern family man (a combination in itself contradictory) from the real, everyday existence of a middle-class office worker.

(Cosse 2014b: 44ff.)

Diese privaten familiären Absichten nutzte Quino, um menschliche Aspekte zu verdeutlichen. Daher werden einige Konsumgüter und Wünsche gezeigt, die die Mittelschicht charakterisieren (Bsp. Abb. 35: Ein Citroën 2CV von Mafaldas Vater, da er erschwinglich ist). Ponce zählt – ohne Prioritäten zu setzen – einige dieser Herzenswünsche auf: ein gemütliches Wohneigentum, ein Fernseher, ein gutes Einkommen, mit eigenem Auto in den Urlaub fahren, den Kindern eine gute Erziehung ermöglichen (vgl. Ponce 2014: 11). In Abb. 35 wird Mafaldas Vater von der Clique begeistert gefeiert (Panel 1): „Eeeeh, qué fla-

140 Hier verweist Cosse auf Nari (2004).



Abb. 35: Mittelschicht-Ziele (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 35)¹⁴¹

mante el auto!“. Miguelito signalisiert ausdrücklich, dass er ihm für dieses Auto gratuliert (Panel 2). Der Vater bedankt sich höflich und entfernt Miguelitos Fingerabdruck mit seiner Krawatte (Panel 3). So demonstriert er seine Hingabe zum neuen Traumauto.

Konnotat der Symbole in *Mafalda*

Für die Analyse der Narration ist es wesentlich zu erkennen, welche symbolischen Elemente im Diskurs verknüpft sind. Der Grund dafür ist, dass diese „konnotativen, d. h. assoziativen, wertenden, emotiven, stilistischen Anteile der Zeichenbedeutung“ (Glück/Rödel 2016: 356), kollektiv verstanden werden. Konnotation bedeutet „die registerbestimmte Sekundärbedeutung (Mitbedeutung) eines Wortes. [...] Jede natürliche Sprache weist eine Vielfalt räumlich-regionaler, sozialgruppensprachlicher und stilistischer Register auf“ (Nünning 2004: 344). *Mafalda* hält in diesem Sinn Aspekte der „kulturellen Konventionen“ (Eco) fest. Der Einsatz von Symbolen in Comics wird durch folgende Behauptung Dittmars bekräftigt:

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.

(Dittmar 2011: 176)

141 „Eeeeh, was für ein neues Auto!; Es ist sehr schön, ich gratuliere!; Danke, Miguelito, danke!“

Quino verwendet kollektive Symbole, um Themen anzusprechen, die sowohl den sozialen als auch den politischen epochalen Wandel aufgreifen und gesellschaftliche Entwicklungen kritisch kommentieren. Die wichtigsten Symbole mit entsprechenden Erläuterungen, resümiert aus diversen Interview-Quellen, sind:

RADIO: Dieses Symbol ist vor allem für die Figur Mafalda sehr wichtig, da sie dadurch lernt und die Weltlage der Zeit kritisieren kann (s. Abb. 19). Über dieses Symbol werden häufig Interaktionen, Verhaltensweisen und Kommentare in den Strip eingeführt, und gelegentlich auch Freude. Schließlich war dieses Medium, im Gegensatz zum Fernsehen, in allen Haushalten vorhanden.

FERNSEHEN: Ein Symbol, das die Ära der Technologie markiert. Es steht für Status und schafft in der Gesellschaft die Notwendigkeit, es zu besitzen, um den Fortschritt nicht zu verpassen. Dadurch erhält die Familie Informationen und Unterhaltung. Es verkleinert auch die Kommunikationsräume der Familienmitglieder, da die Zuschauer von der TV-Welt eingenommen werden. Mafaldas Vater wehrt sich lange vehement gegen den Kauf, da er überzeugt ist, dass dieses ein Mittel ist, das die Fantasie der Kinder zerstört (s. Bsp. in *10 Años con Mafalda*, 1973: 97–102).

ZEITUNG: Sie repräsentiert eines der am häufigsten auftretenden Medien in den Strips. Sie wird von den Protagonisten verwendet, um die aktuellen Nachrichten zu lesen und damit durch Ironie oder Sarkasmus begleitete Fragen zu erzeugen. Auf diese Art und Weise provoziert und erweckt *Mafalda* sowohl bei den eigenen Figuren als auch beim Leser die für diese Strips charakteristische reflektierende Haltung (s. Abb. 8).

SUPPE: Im gewöhnlichen Kontext ist dies ein typisches Symbol für den Konflikt zwischen Eltern und ihren Kindern (siehe Bsp. in *10 Años con Mafalda*, 1973: 81–88). Quino nutzt sie aber als „una metáfora del autoritarismo militar“ (s. Abb. 17, Abb. 18).

GLOBUS: Eines der am häufigsten ikonischen, von Mafalda selbst verwendeten Zeichen. Es stellt die Welt nicht als geografische Karte, sondern als eine Reihe von politischen, sozialen und wirtschaftlichen Regimen dar. Sie vermenschlicht dieses Symbol und verkörpert es

mit Gefühlen von Schmerz, Krankheit und Freude. Quino verwendet ihn auch als ein illustratives Medium, um die Nord-Süd Konstellation zwischen Metaphern und Ironie zu unterscheiden. Beispiele dazu werden im nächsten Teilabschnitt erläutert (s. Abb. 23, Abb. 42).

PLASTIK-PFLANZEN: Sie repräsentieren figurativ die Postmoderne, wo sich die Räume verändern und limitieren. Mafaldas Vater ärgert sich, wenn seine echten Pflanzen irrtümlich für unecht gehalten werden (s. Bsp. in *Mafalda 1*, 1983: o. S.).

GELD: Es stellt das Rückgrat von Erfolg und Macht dar und ist das perfekte Mittel, um sich Status in der Gesellschaft zu verschaffen, vor allem für Manolito und Susanita (s. Abb. 27, Abb. 29). Doch für Mafalda ist dies nicht nur ein Symbol, sondern auch eine Ursache dafür, dass Kriege, Ungerechtigkeiten bzw. Ungleichheiten zwischen den Menschen existieren.

SCHACH: Dieses Symbol steht für die Methode, mit der das Land regiert wird, und für strategische Schritte, um den Sturz anderer Mächte zu erreichen. Mafalda vergleicht es mit dem sozialistischen Regime, vor allem wegen der Positionierung der Schachfiguren (Bauern vorne, der König und die Königin dahinter) und deren Fortbewegung (s. Bsp. in *10 Años con Mafalda*, 1973: 137).

BEATLES: Ein Symbol des Aufstands gegen die etablierten Systeme. Vertreter einer Ära, die in der globalen Entwicklung ein progressives Signal zum „freien Protest“ weltweit markiert hat. Die Musikgruppe verkörperte die generationelle Konsumverweigerung und Sehnsucht der Jugend u.a. nach Freiheit, Frieden, Popkultur, sexueller Befreiung. Die Gruppe wird von Mafalda genauso bejubelt wie sie von Manolito verabscheut wird (s. Bsp. in *10 Años con Mafalda*, 1973: 170).

SCHULE: Sie ist die repräsentative Form vertikaler autoritärer Erziehung dieser Zeit. Durch unwiderlegbar vermitteltes Wissen bildet sie eine Institution der Macht und der Orientierung für die Protagonisten. Sie ist eine der am meisten gefürchteten Einrichtungen, vor allem für Felipe und Manolito (s. Bsp. in *10 Años con Mafalda*, 1973: 53–64).

ELTERN: Sie stehen für Autorität und Respekt, wenn sie ihre Gedanken ihren Kindern aufzwingen. Eltern haben immer das letzte Wort.

Doch für Mafalda sind ihre Eltern wegen ihrer ziellosen Haltung nicht das beste Vorbild. Dies ist einer der Gründe, warum Umberto Eco sie zur *contestataria* (Protestlerin) erklärt (s. Abb. 34; 37)

FREUNDSCHAFT: Ein Symbol von Zusammenhalt innerhalb der Gruppe. Trotz markanter Differenzen zwischen den Charakteren ist die Clique allen heilig. Sie spielen zusammen, diskutieren über Themen, die sie bewegen, und keiner wird ausgegrenzt (s. Abb. 30; 31; 32).

Nach der Untersuchung der gesellschaftlichen Bedeutung der Mittelschicht in *Mafalda* kann man bilanzieren, dass Quinos Illustration der Mittelschicht-Identität durch deren Stereotype und die aus dem „sozialen Schatz“ (Eco) stammenden kollektiven Symbole eine bedeutende Rolle für einen „Balanceakt“ (Eco) zwischen Text und Leser, sowie eine Anregung der Reflexion bei der Lektüre einnehmen.

Der folgende Abschnitt untersucht die Frage, welche Interaktionen des Alltags und Aspekte des epochalen Wandels Quinos Strip bevorzugt behandelt. Es soll die Verbindung des Alltäglichen und Heimischen mit der Politik herausgearbeitet werden, um deren soziale Dimension zu belegen.

Interaktionen des Alltags und Elemente des epochalen Wandels

Wie bisher erläutert wurde, hat *Mafalda* seit dem ersten Strip eine enge Beziehung zu den historischen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kontexten, in die er eingebettet ist. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Charaktere über große Themen und gesellschaftliche Ereignisse der 1960er und der frühen 70er Jahre sprechen. Doch die gesellschaftlichen Probleme, die sich in dieser Zeit entfachten, entsprangen Defiziten von menschlichen Werten wie Freiheit, Gleichheit, Glück, Würde, Demokratie, Fairness, sowie der Angst und Wut gegenüber instabilen Machtverhältnissen bei einer fragwürdigen Zukunft mit größeren sozialen Unterschieden. Die Beobachtung solcher Diskrepanzen fördert das Verständnis der historisch-sozialen Entwicklung einer Gesellschaft. Deshalb waren solche Themen für Quinos Schöpfung eine Inspirationsquelle, die hier jedoch aufgrund des limitierten Rahmens dieser Arbeit nicht alle thematisiert werden können. Infolgedessen werden nur ausgewählte Beispiele beleuchtet, in denen Alltagssituationen und soziokulturelle Veränderungen aufgegriffen werden. Die Argumentation konzentriert sich auf Generatio-

nenkonflikte, auf die Wertung totalitärer Machtpositionen sowie auf das Anfechten von Prinzipien bzw. auf die Erhaltung eines konservativen Weltbildes. Ausschlaggebend für die Wahl ist die beachtliche Resonanz *Mafaldas* durch die Verhandlung derartiger Thematiken. Zunächst wird der Alltagsrahmen *Mafaldas* skizziert, da dieser wichtige Informationen für die angeführten Beispiele liefert.

Während *Mafalda* das Alltägliche genau betrachtet, reflektiert der Strip gleichzeitig die latenten Sorgen und Bedenken seiner Zeit. Die Figuren erzählen dem Leser von ihrem eigenen Wesen, ihrer Identität als Individuum, ihrer Gesellschaft und ihrer Kultur. Dieser Dialog ist entscheidend für gesellschaftliche Konsolidierungen, behauptet Cosse: „Es en ese cruce que los sujetos entablan relaciones, confrontan con otros y moldean sus valores y costumbres“¹⁴² (Cosse 2004a: 21). Die Debatte über andere Gesellschaftsformen kann – gerade in Zeiten des Umbruchs – für die Festigung der eigenen Identität entscheidend sein.

Wie wird dieser Meinungs austausch in *Mafalda* verwirklicht? Im Wesentlichen erzählt *Mafalda* von Problemen, die weitgehend universell sind, sich jedoch in einem festgelegten Kontext von Zeit und Raum entfalten. Er spricht die Leser direkt über ihre eigene Umgebung an. Dennoch repräsentieren die Charaktere eine globale Sicht auf soziale Beziehungen. Quino erweitert den lokalen Horizont und lässt *Mafalda* im Kontext von Welt ereignissen auftreten. Ponce schildert bedeutende lokale und globale Entwicklungen, die in *Mafalda* ihren Platz gefunden haben. Im Hinblick auf die lokalen Ereignisse berichtet er, dass die Serie „[surge] en los años 1960, tensionados entre los estertores de la última democracia del radical Arturo Illia y la nueva intromisión de los militares en la vida política [...]. De hecho [Mafalda conoció] pocos años de democracia y muchos presidentes (Illia, Onganía, Levingston, Lanusse, Cámpora, Lastiri, Perón)“¹⁴³ (Ponce 2014: 2). Der Strip erlebte ein instabiles politisches Klima zwischen zwei aufeinanderfolgenden Diktaturen (1966 und 1976). Mit Blick auf den globalen Wandel bestätigt der Autor weiter, dass die 1960er Jahre einer der Momente im 20. Jahrhundert waren, in denen sich kritische Fragen

142 „Es ist an diesem Schnittpunkt, an dem Menschen Beziehungen etablieren, sich mit anderen konfrontieren und eigene Werte und Sitten modellieren.“

143 Die Serie „[erscheint] 1960, belastet durch die letzten Atemzüge der radikalen Demokratie Arturo Illias und der neuen Einmischung des Militärs in das politische Leben. In der Tat kannte *Mafalda* nur ein paar Jahre der Demokratie und viele Präsidenten (Illia, Onganía, Levingston, Lanusse, Cámpora, Lastiri, Perón)“.

über die Art und Weise des Lebens in der Welt verbreiteten. Die Protagonisten dieser Bewegung sind die Jugendlichen. Sie sind diejenigen,

que integran una subcultura, y que se identifican en una serie de códigos (música, ropa, físico, lenguaje¹⁴⁴, etc.) válido a nivel internacional. La juventud critica las instituciones políticas y sociales y reclama libertad, justicia y paz. Estas banderas emblemáticas crean una subcultura, o contra-cultura, o cultura subterránea, que el mundo de los adultos no quiere escuchar. De manera espontánea, apropiándose de un flujo que anda por el aire, la juventud toma la calle y en la ocupación del espacio público deslumbra por su creatividad.¹⁴⁵

(Ponce 2014: 2)

Gewiss ist dies eine Dekade, die sowohl künstlerische, soziale und politische Themen als auch tiefe weltweite Veränderungen kondensierte. Somit sind für Quino in diesem Kontext folgende aus Ponces Aufsatz zusammengefasste Szenarien und Ereignisse bedeutsam:

POLITIK: Weltweite Protestaktionen; Jugendbewegungen brechen in Paris, Rom, Tokio, Chicago, Belgrad, Mexiko, Prag, Córdoba (Argentinien) aus. Danach kommt der Prager Frühling, und *Martin Luther King* wird ermordet. In Argentinien erlebt man die Diktatur von 1966–1970 und weitere in den darauffolgenden Jahren, welche von internen Kämpfen zwischen separatistischen Gruppen geprägt sind. Vietnam und der Kalte Krieg; Bedrohung durch China; Absolutismus in einigen Regierungen u. v. a.

144 Hier wird die studentische Bewegung vom Oktober 1968 in Mexiko angesprochen. Im Vorfeld der Olympischen Spiele in Mexiko wollte die autoritäre Regierung des Landes keine störenden Studentenproteste tolerieren und verstärkte deshalb die Repressionen. Zehn Tage vor Beginn der Spiele eskalierte die Lage. Mindestens 300 Menschen starben am 2. September 1968 beim Massaker von Tlatelolco, als der Staat das Feuer auf friedliche Demonstranten eröffnete. Carlos Monsiváis (1938–2010, Journalist) bestätigte, dass die Sprache (fig. die Art und Weise, wie die Leute kommunizierten) sich bei den Bürgern nach den Massakern von Tlatelolco veränderte.

145 „die eine Subkultur bilden, und sich mit einer Reihe von Codes (Musik, Kleidung, körperliche Zeichen, Sprache, etc.) identifizieren, die international Gültigkeit erlangten. Die Jugend kritisierte die politischen und sozialen Institutionen und forderte Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden. Diese emblematischen Ziele schafften eine Subkultur, oder Gegenkultur, oder Underground-Kultur, die die Welt der Erwachsenen nicht hören wollte. Spontan eignete sich [diese Subkultur] die Welle an, die durch die Luft ging, nahm die Straße ein und beeindruckte durch ihre Kreativität bei der Besetzung des öffentlichen Raums“.

SOZIALES: In den Vereinigten Staaten ziehen die Vietnam-Kriegs-Opposition und der *American Way of Life* Menschenmassen an. Die *Hippies* und feministische Bewegungen entstehen; die langen Haare, der Pop-Rock und die Miniröcke setzen sich durch. Die Grundsätze der sexuellen Freiheit werden verteidigt; Bewegungen gegen Rassismus und Diskriminierung u. v. m.

MUSIK: Die *Beatles*, die *Rolling Stones*, *Led Zeppelin* und *Frank Zappa* sind Synonyme für den Frieden. In der hispanischen Welt kanalisiert die Protest-Musik alle Erwartungen der neuen Generation in Spanien, Argentinien, Mexiko, Chile und Uruguay (u. a. *Joan Manuel Serrat*, *Oscar Chávez*, *Daniel Viglietti*, *Alfredo Zitarrosa*, *Paco Ibáñez*, *Judith Reyes*, *Mercedes Sosa*, *Violeta Parra*). In Argentinien drückt sich die Jugendkultur durch den nationalen Rock (*Tanguito*, *Los Gatos*, *Almendra*) und durch die Musik-Comedy-Gruppe *Les Luthiers* aus.

LITERATUR: Mit *Rayuela* schreibt *Julio Cortázar*, einen Text, bei dem die Fantasie die Macht übernimmt, und *Manuel Puig* stellt die Umgangssprache und die Ästhetik des Abstoßenden in den Vordergrund.

(vgl. Ponce 2014: 2f.)

Mafalda offenbart viele solcher Phänomene, die epochale soziale Veränderungen bedeuten. Oft erzeugen Äußerungen von *Mafalda* und ihrer Clique in den alltäglichen Interaktionen Konflikte mit der herrschenden konservativen Denkweise und nähren so den Generationenkonflikt. Es gibt beispielsweise viele Strips, in denen Männer in Anzug und Krawatte negative Kommentare über Jungen mit langen Haaren, Bärten, geblühten Hemden und Sandalen, also solche, die sich in *Woodstock-Hippie*-Manier kleiden, abgeben, wie es in Abb. 36 zu sehen ist. Hier reagiert *Mafalda* prompt auf den Kommentar „ésto es el acabóse“ (Panel 2) mit einem spielerischen Reim: „sólo es el continuóse del empezóse de ustedes“ (Panel 3). Typisch für den Verhaltens-Kodex ihrer Generation: Direkt den Ansprechpartner mit Fakten konfrontieren und klare Worte reden, gelegentlich auch ohne Rücksicht auf alte Etiketten. Die Gruppe *Les Luthiers* (gegr. 1967) verwendete ebenfalls diese Art von (Reim-)Dialogen in ihren musikalischen Parodien.



Abb. 36: Woodstock-Style (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 76)¹⁴⁶

Diese Art von Generationenkonflikt spielte sich nicht nur auf der Straße ab, sondern auch in der Familie¹⁴⁷. Die Neuigkeit in *Mafalda* war, die aktuellen Themen – die die Zeitschrift *Primera Plana* in der Sektion „Vida Moderna“ seinen Lesern vorschlägt – zu behandeln: moderne Sorgen der Eltern und Konfrontation mit den Kindern (vgl. Cosse 2014a: 43). Die traditionellen Bildungsstandards werden in Frage gestellt, und deshalb entstehen Familienstreitigkeiten. Tatsächlich ist eines der wichtigsten Themen, das sich durch die Serie zieht, die Sorge von Mafaldas Eltern, ihren Kindern eine gute Ausbildung zu geben. So wird eines der zentralen Ziele der Mittelschicht jener Epoche verfolgt. Allerdings erhöhen sich die Anforderungen von Mafalda, da sie eine Reihe von Bildungsmaßnahmen vorschlägt, die ihre Eltern nicht einzusehen scheinen. In Abb. 37 stellt Mafalda die Bildung, die sie und Guille von ihren Eltern empfangen, in Frage. Sie sympathisiert mit ihrem Bruder, indem sie enttäuscht zu ihm sagt: „Pensá que esta buena gente antes de educarnos a nosotros no educó a nadie. Venimos a ser sus *hijitos de indias*. ¿Qué vamos a hacerle?!“ (a-3; a-4). Nach der uneinigen Antwort der Eltern (b-2) sitzen beide Kinder vor dem Fernseher (b-4) und lassen die Eltern mit ihrer eigenen diskursiven Perplexität allein. Die Kinder zeigen Resignation, aber auch Nonkonformismus. Hier wird symbolisch ein typisches gesellschaftliches Muster abgebildet. Sobald eiserne Machtverhältnisse schwanken oder sich eine tiefe Spaltung bemerkbar macht, wird

146 „Das ist das Letzte!; Übertreiben Sie nicht, das ist die Fortsetzung dessen, was sie begonnen haben!“ Es ist nicht möglich, die Übersetzung in allen Aspekten originalgetreu anzufertigen, da der Dialog einen gewissen Reimcharakter hat und spielerisch vorgeht.

147 Für weitere Informationen siehe „Familia, Género, Generaciones“ in Cosse 2014a: 42–53.



Abb. 37: Erziehung in der Familie (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 111/37)¹⁴⁸

die Lage von den Bürger rigoros ausgenutzt, um ihre Meinung mittels einer Protest-Attitüde skrupellos mitzuteilen.

An diesen familiären oder privaten Raum, der aber kollektive Werte verkörpert, fügt sich das alltägliche soziale Umfeld an: die Straße und die Bereiche, in denen sich die Kinder normalerweise bewegen (Schule, Geschäfte, öffentliche Verkehrsmittel sowie der *Almacén Manolo* etc). Auch in diesen Kreisen entfalten sich Konflikte in Alltagssituationen. Die Erwachsenen werden von Fragen oder Aufklärungen in Hinblick auf die Bedenken der Kinder ständig gefordert. Öfters verblüffen die Kinder die Erwachsenen, wie in Abb. 38-a, wo Mafalda die Erzieherin mit ihren Fragen überrascht und brüskiert, oder in Abb. 38-b, wo sie den Mann auf der Straße, der sie über die Schule ausfragt, provoziert. Gelegentlich aber werden die Kinder wiederum ertappt und abgewehrt, wie Abb. 38-c zeigt, in dem der Schlüsseldienst-Mitarbeiter nachfragt (Panel 3): „¿a ver el modelo?“ und so den ironischen Scharf-

148 Strip a): „Was ist passiert? Dein Bruder ist launenhaft. Das passiert, Sniff!; Aber Guille, du musst verständnisvoller sein, *caramba!* Du musst bedenken, dass diese guten Leute vor unserer Erziehung keinen anderen erzogen haben; wir sind ihre *hijitos de indias* [Versuchskaninchen], was willst du machen?"; Strip b): „Habt ihr unsere Bildung geplant oder wird einfach improvisiert?; Ne, geplant/improvisiert, nein/nee (gleichzeitig gesprochen); Was hast du gesagt?“.



Abb. 38: Provokations-Parodie (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 60/52/73)¹⁴⁹

sinn Mafaldas übertrifft. Sie geht hinaus und erkennt, wie schlau der Mann war: „¡astuto viejito!“

Zudem äußern die Protagonisten offene Kritik an den Machtverhältnissen in vielen Bereichen der Gesellschaft. Gewalt wird beispielsweise in den öffentlichen Debatten (Medien, Politik und Gesellschaft) häufig thematisiert. Die Illustrationen dazu sprechen zum Teil kritische Situationen an, und sie werden in *Mafalda* meist mit einer Metapher als Pointe abgeschlossen, wodurch Quinos Doppeldeutigkeit den Leser zur persönlichen Interpretation anregt. So wird eine der deutlichsten Formen von Gewalt mit Hilfe einer Sicherheitsbe-

149 Strip a): „Gestern habe ich meinen Vater gefragt, ob er mir die Teilungen erklären könnte; Ah... diejenigen, die die Lehrerin uns gestern gegeben hat?; Nicht gut Mafalda, hättest mich fragen sollen; Nein, diese die zwischen Russen und Chinesen, Arabern und Israeliten, Schwarzen und Weißen, und...“; Strip b): „Hallo, wie heißt du?“

amten-Parodie kritisch in Szene gesetzt. In diversen Rahmen erscheinen Militärs oder bewaffnete Polizisten, und obwohl sie keine Gewalt anwenden, evozieren ihre Waffen ein Bild von Gewalt. Waffen dienen dazu, „jemanden zum Schweigen zu bringen“, wie Mafalda es in Abb. 39-a ausdrückt: „¿El palito de abollar ideologías?“, oder als Beispiel für „cómo funciona la bondad“ (Abb. 39-b). Ein anderes Beispiel liefert Abb. 39-c: Mafalda fragt den Arbeiter in Panel c-4, was diese Straße noch „confesar“ (gestehen) soll. Hiermit personifiziert Quino eine typische Folter-Praxis, bei der mittels physischer Gewalt (Onomatopöien: „Trrr, Bonk¹⁵⁰“) versucht wird, an Informationen heranzukommen. Diese situativ verschleierte Art von Strips erschien in der Zeit, in der politische Gefangene als *Subversivos* (Regimegegner) gebrandmarkt und inhaftiert wurden. In Abb. 39-d jedoch appelliert Mafalda an die Vernunft der Lehrerin, um die verängstigten Kommilitonen vor einer Katastrophe zu bewahren. Hier werden sozio-politische Fakten bzw. Szenarien der damaligen Zeit illustriert. Beispielsweise ist *derramamiento de ceros* figurativ zum *derramamiento de sangre* (nutzloses Blutvergießen) zu interpretieren, also als eine Anspielung auf die blutigen internen Macht-Konfrontationen.

Solche Strips wurden während der sogenannten *años ciegos*¹⁵¹ publiziert. Latxague beleuchtet das soziopolitische Klima der Zeit:

[Leur] politique [libérale] est imposée grâce à une forte répression des mouvements syndicaux et à un appareil de censure. [...] [En 1974] [l]es opérations de séquestration, de torture, d'assassinat et de disparition furent progressivement systématisées pour éradiquer cette jeunesse militante, qu'elle fût ou non impliquée dans la lutte armée.¹⁵²

(Latxague 2016: 142f.)

Mafalda; Wie schön, und gehst du zur Schule?; Ja, natürlich. Und bezahlen Sie ihre Steuern?; Er hat angefangen über Pflichten zu reden!; Strip c): „Guten Morgen, ich komme, damit sie mir den Schlüssel zum Glück anfertigen; Mit großem Vergnügen Kleine, hast du das Modell mitgebracht?; Schlau, der Alte!...“.

150 Bonk: Schlag (Havlik 1991: 58).

151 Als „*blinde Jahre*“ wird der Zeitabschnitt zwischen der Machtübernahme zweier Diktaturen, Gral. Onganía (1966) und Generales Videla/Massera/Agosti (Militär-Junta, 1976) bezeichnet.

152 [Ihre liberale] „Politik setzte sich dank einer starken Unterdrückung von Gewerkschaftsbewegungen und der Einführung der Zensur durch. [...] [1974] wurden die Operationen der Sequestrierung, Folter, Ermordung und dem Verschwindenlassen von Bürgern allmählich systematisiert, um die jungen Militanten, die beteiligt oder nicht an dem bewaffneten Kampf waren, auszurotten“.



Abb. 39: Gewalt und Macht-Parodie (Quelle: (a) – *Mafalda* in *Siete Días* 13.10.1969 S. 53; (b) – *Mafalda* 1, 1983: o. S.; (c, d) – *10 Años con Mafalda*, 1973: 46/64)¹⁵³

153 Strip a): „Siehst du, dies ist...; Der Stock, um *Ideen herauszuquetschen*?“; Strip b): „Herr Polizist, sind sie einer der Guten?; Die Polizisten sind alle gut; Ich fange an zu verstehen, wie das Gute funktioniert“; Strip c): „Was versuchen Sie dieser armen Straße für ein Geständnis zu entlocken?“; Strip d): „Gut, jetzt bleiben nur ein Bleistift, ein Radiergummi und ein leeres Blatt, womit ihr den **schriftlichen Test** schreibt; Entschuldigung, aber wenn wir an die Vernunft appellieren und dies für morgen aufsparen?; Sage ich nur, um ein sinnloses Nullen-Vergießen zu vermeiden“.



Abb. 40 – Gewalt-Parodie (Quelle: (a, b) – *Mafalda* 4, 1977: o. S.); (c) – *10 Años con Mafalda* 1973: 182)¹⁵⁴

Eine andere Form von Gewalt macht sich in Strips über die damalige mediale Kommunikation – Zeitung, Radio, Fernsehen – bemerkbar. Diese Medien nutzten (und nutzen) Nachrichten wie Krieg, Raubüberfälle usw. meist, um ihre Einschaltquoten bzw. Auflagen zu sichern,

154 Strip a): „Norwegen, keiner spricht über Norwegen; die Leute sprechen über Länder, wo Kriege, Streiks, Überfälle, Morde, Rassismus, Revolutionen sind... aber von Norwegen gar nicht; man kann sehen, dass Gewalt ein besseres Rating als *Bacalao* (Kabeljau) hat“; Strip b): „Ich habe die Schule satt, verstanden? Satt!; Deshalb ist Schluss, ich gehe nicht mehr hin!; und kommt mir nicht mit Argumentationen, weil sie mich nicht überzeugen werden!; Man muss sehen, welche Redegabe der Pantoffel meiner Mutter hat!“; Strip c): „Renn nicht mit den neuen Schuhen, weil sie kaputt gehen! Spring nicht auf dem Sofa, weil du es kaputt machst! Kriech nicht auf dem Boden, da du dir deine Kleidung kaputt scheuerst!; Sag mir, was nützt es dir, ein Kind zu sein, wenn du das nicht ausleben darfst? ¡La pucha!“ *La pucha* ist ein typischer lateinamerikanischer Ausdruck, vergleichbar mit *oh Mann!*



Abb. 41: Moral und Rolle der Frau (Quelle: (a) – *Mafalda* 6, 1983: o. S.; (b) – *10 Años con Mafalda*, 1973: 30)¹⁵⁵

wie *Mafalda* es in Abb. 40 behauptet: „Está visto que la violencia tiene más rating que el bacalao“ (Panel α -4). Hier wird Kritik an der öffentlichen Kommunikation geäußert. Genauso wird die Strenge bei erzieherischen Methoden kritisiert. Manolito erzählt, welche *oratoria* (Redegabe) der Pantoffel seiner Mutter hat, wenn er sich weigert, zur Schule zu gehen (Panel b-4); Miguelito klagt über zu viele häusliche Vorschriften und darüber, dass er so kein Kind sein darf („no te dejan ejercer“, Panel c-3). *Mafalda* hört besorgt zu (Gesichtsausdruck Panel c-2, c-3), reflektiert darüber (Panel c-4) und denkt perplex: „¡la pucha!“ (Panel c-5).

Ebenfalls werden, vom sozialen Umbruch angespornt, Tabu-Themen wie u. a. die sexuelle Emanzipation und die Rolle der Frau in Alltagsgesprächen diskutiert. In Abb. 41-a versuchen *Mafaldas* Eltern, eine Realität (Scheidung einer Ehe) zu vertuschen. *Mafaldas* Erkenntnis (Panel α -4): „nunca te cases de oído“ verschmilzt klugerweise beide Argumente (Musik und Scheidung), und sie verblüfft ihre

155 Strip α): „Was für ein Tag! Camaño mit Grippe! Bendatti kam auch nicht, weil er ein Problem hat! Scheint, dass er sich von seiner Mu... [Mujer: Frau ist hier gemeint] ... sika, das ist es! Er hat in einer Band Musik gespielt und hört jetzt auf; genau! Lehre: heirate niemals nach Gehör!“ [figurativ „aus Liebe“]; Strip b): „Mutti, was würdest du gerne machen, wenn du lebstest?“

Eltern, indem sie mit dem Bruch von Moral wie selbstverständlich umgeht. Strip 41-b zeigt eine Thematik, die häufig in der Serie vorkommt: Mafalda wirft ihrer Mutter vor, sich in ihrer Rolle als Hausfrau unterzuordnen und nichts für ihre eigene Entwicklung als Person zu unternehmen. Hier fragt sie mit Ironie, „Mamá, ¿qué te gustaría ser si vivieras?“ (Panel b-4), nachdem Raquel den Haushalt erledigt hat. Barbieri kommentiert dazu: „L'ironie devastante della Mafalda di Quino“¹⁵⁶ (Barbieri 2009: 83). Hier deutet Quino die weltweit initiierte feministische Bewegung und die dazugehörigen Kontroversen an.¹⁵⁷ Der Autor inszeniert die Situation mittels eines Übergangs von *Gegenstand zu Gegenstand* (s. Kap. 2), um explizit zu machen, dass keiner dieser Gegenstände hilfreich ist, eine Frau in ihrer persönlichen Entwicklung zu fördern. Mafaldas impertinente Frageform soll schließlich zur Evidenz verhelfen. Hier entsteht Humor durch Sarkasmus, eine extreme Form der Ironie. Weder verstellt Mafalda ihre eigene Meinung, noch zieht sie ihre Eltern ins Lächerliche (Ironie). Sie äußert ihre Gedanken durch beißenden Spott (Sarkasmus).

Für viele dieser in der Tat überraschenden Formulierungen der Kinder verwendet Quino zusätzlich zu Metaphern und Allegorien ein konstruktives Prinzip, „el de la inversión, o mundo al revés, principio carnavalesco humorísticamente muy eficiente“¹⁵⁸ (García-Romeu 2014: 1). Besonders wenn kindliche Weisheit den Sorgen der Erwachsenen gegenübergestellt wird, scheint die Komik der umgedrehten Welt ein offensichtlicher Mechanismus in den Strips zu sein (vgl. Latxague 2016: 114). Durch dieses Prinzip werden in *Mafalda* Hierarchien abgeschafft, was den Humor des Strips auszeichnet. Entsprechend finden sich syntaktische Inversionen sowie spielerische Umkehrungen von Wortbedeutungen in sozialen Situationen wieder (vgl. ebd.). In einer aus fünf Strips bestehenden Serie¹⁵⁹, veröffentlicht zwischen dem 30. März und 04. April 1965 in *El Mundo*, werden die Protagonisten Kopf nach unten dargestellt, da Mafalda verstanden hat, dass Argentinien auf der Südhalbkugel liegt (Abb. 42). Zunächst erfährt

156 „Die verwüstende Ironie von Quinos Mafalda“.

157 Für ergänzende Information siehe (u.a.) „*El rol de la mujer*“ bei Quino und Fontanarrosa in Rossi/Alesandro Chavasco 2007: Kap 4; Ochoa/Díaz 2008: 152 f.; „*Familia, género y generaciones*“ in Cosse 2014a: 42–53.

158 „Die Umkehrung, die Welt auf dem Kopf, ein närrisches Prinzip, humoristisch sehr effizient“.

159 Für die komplette Strip-Serie wird auf die Quelle verwiesen. Aus Platzgründen werden hier nur die Folgen 1, 2 und 5 analysiert.



Abb. 42: Mafalda und die Welt-Umkehrung (Quelle: *Mafalda 0*, 1983: o. S.)¹⁶⁰

Mafalda im Gespräch mit ihrem Vater, wo ihr Land auf dem Globus geografisch zu finden ist. Dabei erschreckt sie sich bei dem Gedanken, dass sie „cabeza abajo“ (Panel α-3) leben. Infolgedessen entwickeln sich Diskussionen mit ihrer Clique (im vorliegenden Beispiel mit Felipe) über den Unterschied zwischen Personen, die in Ländern der nördlichen oder südlichen Hemisphäre leben. Mafalda behauptet:

160 Strip a): „Wo sind wir? Hier, siehst du? Aber, dann... leben wir mit dem Kopf nach unten! Mein Gott! Ich glaube, ab heute werde ich mit mehr Zuneigung für diesen Boden [figuratives Land] leben“; Strip b) „Dass wir mit dem Kopf nach unten leben, wo hast du diesen Unsinn gefunden? Es reicht, den Globus anzuschauen; diejenigen auf der Nordhalbkugel leben mit dem Kopf nach oben, und wir mit dem Kopf nach unten; Absurd! Nein, siehst du nicht, dass die entwickelten Länder **genau** die sind, die mit dem Kopf nach oben leben?; Und was beweist das? Dadurch, dass wir mit dem Kopf nach unten leben, verlieren wir unseren Ideen!“.

„¿No ves que los países desarrollados son justamente los que viven cabeza arriba?“ (Panel b-3). Somit sagt sie: „las ideas se nos caen“ (Panel b-4). Der Gag ist das fett markierte Wort *justamente* (Synonymie mit *exactamente*) und seine Doppeldeutigkeit (gerecht, präzise, genau). Hier thematisiert Quino latente Reflexionen über Gerechtigkeit und Justiz bzw. über die Entwicklung und die gesellschaftlichen Differenzen zwischen dem Norden und dem Süden. Es handelt sich um eine Anspielung auf die Stigmatisierung der Weltbevölkerung. Die hochentwickelten Länder liegen im Norden und die unterentwickelten im Süden, wo den Menschen ihre Ideen verloren gehen, weil ihre Köpfe nach unten orientiert sind. Da aber *Mafalda* für Fairness plädiert, ergreift sie die Initiative und versucht ihre eigene Lösung: eine Globus-Position zu finden, die für die südliche Hemisphäre auch *richtig* und *gerecht* ist (letzter Strip der Serie, hier Panel c-4). Alles ist für *Mafalda* – zumindest in ihrer erwartungsvollen Fantasie(-Welt) – wieder in Ordnung. Dennoch: „La inversión aquí no sólo es la de la tierra, sino también la de la validez que se le atribuye a la racionalidad adulta y a la irracionalidad lúdica infantil. El juego revela y es eficiente, más eficiente que cualquier discurso político“¹⁶¹ (García-Romeu 2014: 5). Quino benutzt erneut ein harmloses Kinderspiel, um einen Reflexionsprozess bei seinen Lesern anzuregen. Ohne eine politische Rede zu führen, signalisiert er eine einseitige Weltbild-Tradition. Das Kalkül Quinos in der fünfteiligen Strip-Serie zeigt, dass alle Inversionen in der Bildgeschichte denkbar sind. Der satirische Mechanismus liegt darin, die Welt mit dem Kopf nach unten zu platzieren in der Hoffnung, die aktuelle Situation dadurch zu revidieren (vgl. Latxague 2016: 116). Hier wird Humor durch das Absurde produziert.

Jedoch betrifft die humoristische Inversion nicht nur den Globus. Dieses originelle Grundprinzip Quinos führt uns zu folgender Frage: Wodurch wird dieses Prinzip in *Mafalda* noch ausgedrückt? García-Romeu stellt eine Anwendung vor: „En cuanto al mundo al revés, se expresa sobre todo por boca de esos niños que plantean problemas sesudos y fundamentales, mientras los adultos adoptan actitudes irresponsable e inmaduras“¹⁶² (García-Romeu 2014: 2). Folglich

161 „Die Inversion ist nicht nur die des Globus, sondern auch der Gültigkeit, die der Rationalität der Erwachsenen und der Irrationalität des kindlichen Spiels zugeschrieben wird. Das Spiel deckt auf und ist wirksamer als irgendein politischer Diskurs“.

162 „Bezüglich der Welt-Umkehrung: dieses Grundprinzip wird vor allem von den Kindern demonstriert, da sie kluge und grundlegende Problematiken aufwerfen, wohingegen die Erwachsenen verantwortungslose und unreife Positionen einnehmen“.

ist festzuhalten, dass Quino diese Grundlage verwendet, indem er gesellschaftliche Interaktionsnormen zwischen Kindern und Erwachsenen umkehrt. Zur Verdeutlichung werden, in Anlehnung an García-Romeu, die folgenden Dogmen über das Generationenverhältnis in den Blick genommen. Bezogen auf das 18. Jahrhundert, erläutert der Autor, sind es diejenigen, „que se fueron elaborando a partir en que la cultura occidental se ocupó por la psicología y la educación infantiles, ya desde el Siglo de las luces, cuando el niño pasó a ser el ciudadano en ciernes que había que formar para conseguir su participación lúcida en una sociedad democrática“¹⁶³ (ebd.). García-Romeu argumentiert, dass diese Dogmen, die die exzentrische Qualifizierung im 18. Jahrhundert und auch in den darauffolgenden Jahrhunderten reflektieren, auf einer Reihe von Gegensätzen, die die Rollen zwischen den Generationen verteilen, basieren (vgl. ebd.). Diese Lehrsätze, nach García-Romeu, sind: Kinder spielen, Erwachsene arbeiten; Kinder sind verantwortungslos, Erwachsene verantwortungsvoll; Kinder sind unschuldig, Erwachsene aufgeklärt; Kinder sind irrational, Erwachsene rational; Kinder lernen, Erwachsene lehren; Kinder machen Fehler und Unsinn, Erwachsene erziehen und bestrafen sie; Kinder ahmen nach, die Erwachsenen schlagen ein Modell zur Identifikation vor. (vgl. ebd.) Im Folgenden werden einige Beispiele aus *Mafalda* erläutert, die ein anarchistisches Parodie-Spiel in den Alltagsinteraktionen zeigen, welche die obengenannten elementaren, ursprünglichen Musterformen umdrehen. Das bedeutet: diejenigen, die eine närrische Inversion aufweisen – wie aus Latxagues Werk zuvor erläutert wurde –, und diejenigen, die die Aufhebung von Hierarchien und Kanons ironisch durchziehen.¹⁶⁴ Darüber hinaus verpönt Quino die Sitten und Bräuche der herrschenden konservativen Denkweise in der Gesellschaft.

In Abb. 43 stellt *Mafalda* ihren Vater als unfähig dar, einige Situationen des Alltags allein zu bewältigen. Begründet wird dies damit, dass er auf dem Weg von der Wohnung zur Straße ihre Hand festhält und sich widerwillig von ihr verabschiedet (Panel 3–4), um seiner Arbeit nachzukommen. Im Gegensatz dazu geht sie mit einer pflichtbewussten Haltung zur Schule (Panel 5). Offensichtlich handelt es

163 „die von der westlichen Kultur erzogen wurden, seit diese sich mit der Psychologie und Kindererziehung beschäftigte, seit dem Zeitalter der Aufklärung, als das Kind für seine Teilnahme an der demokratischen Gesellschaft als Bürger ausgebildet werden sollte“.

164 Hier ist das Karnevals-Prinzip gemeint. Siehe dazu Bakhtine 1970: 18 zit. n. Latxague 2016: 115.

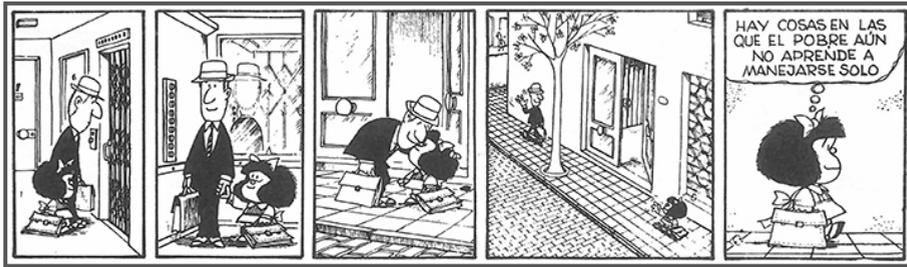


Abb. 43: Selbständigkeit (Quelle: *10 Años con Mafalda*, 1973: 28)¹⁶⁵

sich hier um eine Rollen-Umkehrung: Die väterliche Haltung führt Mafalda dazu, eine Form der Verantwortung für ihren Vater zu übernehmen (vgl. ebd.: 15). Hier wird Humor durch Diskrepanz und Inversion produziert.

Abb. 44 veranschaulicht, wie Kinder beim Thema Sexualität aufgeklärt werden möchten, und wie sie mit ihren Fragen die Erwachsenen in ein Dilemma moralischer Kontroversen bringen, auf das sie nicht vorbereitet sind. In Abb. 44-a verletzt sich Mafaldas Vater beim Nagelscheiden (a-4), und in Abb. 44-b nimmt der Apotheker zur Beruhigung einige Tropfen *Nervocalm* (b-4), nachdem Mafalda die Erwachsenen mit der Frage zum *maniático sexual* (a-3) bzw. zum *erotismo* (b-3) überrascht. Eine andere Haltung der Gruppe (Abb. 43-c) zu diesem Thema ist, die Aktionen der Erwachsenen (c-3) kritisch zu beobachten, die sie sich selbst als aufgeklärt betrachten (Panel c-1, c-2). Die Diskreditierung von Erwachsenen ist eine der evidentesten Spott-Motive in *Mafalda*, denn die Eltern sind oft wegen Banalitäten besorgt. Das nutzt Mafalda, um die Lächerlichkeit der Situation zu betonen (vgl. Latxague 2016: 116). Eine solche Dynamik wird jedoch in einigen Fällen von Quino genutzt, um auf eine radikale Art den Generationenkonflikt zu unterstreichen sowie eine subtile soziale Botschaft zu übermitteln: Aufklärung und Dialog sind lohnende Alternativen, um Konflikten vorzubeugen.

In Abb. 45 konfrontiert Mafalda beispielsweise ihre weinende Mutter bezüglich ihres Nervenfalls (Panel 2) und lässt sie über den Hunger in der Welt (Panel 3) nachdenken. Somit spendet sie keinen Trost, sondern initiiert eine Reflektion über das nutzlose Klagen, weil die Gründe dafür so trivial sind: „quedar como una estúpida“ (Panel

165 „Es gibt Sachen, bei denen der Arme noch nicht gelernt hat, alleine zurechtzukommen“.



Abb. 44: Sexualität-Aufklärung (Quelle: (a, b) – *Mafalda* 6, 1983: o. S.; (c) – *10 Años con Mafalda*, 1973: 181)¹⁶⁶

4). Die Botschaft Quinos hier: Es herrschen akute Probleme und wahre Hilflosigkeit (Hungernot, Armut) auf der Welt, die vielen aufgrund ihrer egoistischen und trivialen Einstellung entgehen.

Diese Diskreditierung der Erwachsenen zeigt sich auch bei der Identifikation der Kinder mit deren Handlungen, was ebenfalls auf karnevalistische Art parodiert wird. In Abb. 46-a ahmen Mafalda und Susanita die eigene Mutter nach, was Raquel neugierig macht (Panel

166 Strip a): „Papi, mm? So wie die Zeitung schreibt, verstehe ich, dass es ein Verrückter ist, aber sage mir... was genau macht ein sexuell Besessener?"; Strip b): „Nervo-calm Tropfen; Sind aber nicht für dich, oder?; Für mich? Nein!; Ah!; Sie sind für meinen Vater, weil er mir immer noch nicht zum Teufel geantwortet hat was Erotismus ist, könnten Sie?; Fehlen zwanzig Tropfen, die der Apotheker genommen hat"; Strip c): „Ah, hat dir deine Mutter erläutert? Ja; was hat sie dir erläutert? Das mit den Samen, die die Väter in den Müttern lagern; Uuh, das ist so bekannt, es interessiert niem...“.



Abb. 45: Erwachsenen-Diskreditierung (Quelle: *Mafalda* 7, 1983: o. S.)¹⁶⁷

α-2). Als sie hört, was die beiden anstreben, wirkt sie jedoch konsterniert: „¿Quién dice la primera estupidez?“ (Panel α-4). Mafalda dreht die Situation in Spott um, indem sie gegenüber Susanita behauptet: Die Dummheit bestehe nicht in der Intention, die Erwachsenen zu parodieren, sondern genau in deren Nachahmung (vgl. Latxague 2014: 117). Somit belegt Quino etwas Neues in der Parodie. In Abb. 46-b wird der Vater von Mafalda befragt und reagiert mit kindischer Euphorie (Panel b-3), wenn er über die Schulpflichten seiner Kindheit spricht. Raquel schaut ihn empört an, während Mafalda sich darüber freut (Panel b-4). Das Herz über Mafaldas Kopf symbolisiert ihre große Freude. Gleichzeitig wird das Gesicht ihres Vaters vor Scham gegenüber seiner Frau rot. García-Romeu erläutert dazu: „Ese regreso a la infancia puede expresarse también con vehemencia, manifestando una vez más una compulsión infantil y la inaptitud del padre a la responsabilidad educativa“¹⁶⁸ (García-Romeu 2014: 14). In Abb. 46-c nimmt Mafalda die Sitzposition ihres Vaters ein und imitiert dessen seriöse Haltung als täglicher Leser (Panel c-1). Auf diese Weise provoziert sie eine Rollen-Verschiebung, die ihren Vater zwingt (Panel c-2), die Haltung der Tochter zu übernehmen. Der Vater möchte seine Tochter spielerisch überraschen und imitiert Mafaldas Übertreibungen in ihren Argumentationen (Panel c-3). Auf seine Nachfrage, ob sie diese Person erkenne, (Panel c-4), antwortet sie ironisch: „Sí, es

167 „Buááá! Was ist Mutti, warum weinst du? Weil ich seit dem letzten Sommer zugenommen habe und der Bikini mir nicht mehr so gut passt!; Ich würde dir sagen, dass mehr als die halbe Menschheit kein Gramm zugenommen hat, weil sie nichts zu essen hatten. Aber du benötigst Trost, um nicht als Dummchen zu erscheinen, nicht wahr?“

168 „Die Rückkehr zur Kindheit kann auch mit einer Vehemenz ausgedrückt werden, die sich erneut in einem kindischen Zwang und in der Untauglichkeit des Vaters für die Erziehungsverantwortung äußert.“



Abb. 46: Identifikations-Parodie (Quelle: (a, c) – *Toda Mafalda*, 1993: 295/ 110; (b) – *10 Años con Mafalda*, 1973: 31)¹⁶⁹

tu inmadurez. Ya me la presentaste varias veces“ (Panel c-5). Somit ist das Spiel abrupt beendet und der Erwachsene erneut als unmündig diskreditiert. Während der Leser sich über diesen Akt der Nachahmung amüsiert, kehrt Mafalda direkt zum Sarkasmus zurück

169 Strip a) „Spielen wir zwei Damen, wie sie meine und deine Mutter sind?; Ja, und wir trinken Tee und plaudern, genauso wie die Damen, die sich treffen; Gut, wir werden sehen...; Wer sagt die erste Dummheit?“ Strip b): „Sag mir Papa, als du kleiner warst, hattest du da nicht die Schule satt?; Wie kannst du so etwas von der Schule sagen?; Ja, von der Schule, von der Lehrerin, von den Rechenaufgaben!; Die Rechenaufgaben?; Ja, die Sätze, die Weltkarten, die Geometrie und die Diktate und...; Sie hat angefangen“; Strip c): „Mein Gott, Probleme überall! Warum geht es der Gesellschaft so schlecht?; Erkennst du sie?; Ja, es ist deine Unvollkommenheit, hast du mir mehrmals vorgestellt!“.



Abb. 47: Soziale Werte (Quelle: (a) – *Toda Mafalda*, 1993: 208; (b) – *10 Años con Mafalda*, 1973: 68)¹⁷⁰

und beendet mit einer lakonischen Bemerkung das Schmunzeln. Sie demonstriert resolut: Wenn Erwachsene sich wie Kinder anstellen, ist es nur fair, dass die aufrichtigen Kinder sie parodieren (vgl. Latxague 2014: 118).

Genauso inhaltsreich sind die Strips, in denen Quino auf die Geltung von sozial-moralischen Werten fokussiert. In Abb. 47-a wirkt Mafalda auf der Zugreise überrascht, dass im Gegensatz zur sonst schönen Natur einige Bürger in armen Verhältnissen leben („ranchito miserable“, Panel a-3). Ein Mitreisender korrigiert ihre Aussage entsetzt: „pintoresco nena, pintoresco“ (Panel a-4). Damit unterstreicht er seine Weltanschauung, die die Realität verfälscht, diese jedoch mit Worten faszinierend erscheinen lässt. In Abb. 47-b ist es Mafaldas Vater, der bei dem Kinderspiel „el mundo está enfermo“ (Panel b-1; b-2) zuerst lacht („Ja-ja-ja“); das Lachen bleibt ihm später aber im Halse stecken („J...“), als ihm die Realität der *canillita* (Zeitungsträger) begegnet (Panel b-3) und er die moralische Lehre seiner Tochter

170 Strip a): „Schade, dass Mama schläft, Papi, es ist alles so schön! Äcker über Äcker! Eh! Und Kühe! Ah, und diese armen Leute? Was für ein erbärmliches Bauernhaus! ‚Malerisch‘, Kind, ‚Malerisch!‘“; Strip b): „Tschüß Mafalda, gute Besserung an die Welt, Danke; Die Welt ist krank! Mafalda hat solche Ideen! Ja, ja, ja, J...; Wie? Die Welt ist was?“.



Abb. 48: Politische Institutionen-Satire (Quelle: (a) – *Mafalda* 6, o. S.; (b) – *Mafalda* 0, o. S.)¹⁷¹

begreift. Deshalb wird er nachdenklich und sprachlos gegenüber den Nachfragen seiner Arbeitskollegen (Panel b-4). Hier ist erneut zu beobachten, wie Quino nach einem harmlosen spielerischen Beginn eine Pointe (Panel b-3) präsentiert, die den Leser zur Reflexion über die Bedürftigkeit einiger Teile der Gesellschaft einlädt, über die Mafalda besorgt ist (Panel 1).

Ebenfalls aussagekräftig sind Quinos Satiren über politische Institutionen, bei denen er die Inversion als Illustrationsmittel verwendet. In Abb. 48-a regiert die UNO die Welt mit den Füßen, und Abb. 48-b zeigt, wie das Parlament zum Kindertheater, zu einer Art Kinder-Show, degradiert wurde, in der mit dem Gesellschaftsleben gespielt wird (vgl. Ponce 2014: 11). Hier wiederholt Quino das Prinzip der humoristischen Inversion, wie in Abb. 42 erläutert wurde. In diesem Fall werden die ruhmvollen Institutionen – wie der Nationalkongress oder die Vereinten Nationen –, d. h. diejenigen, die in ihren Händen das

171 Strip a): „Bitte heben Sie die Hände, diejenigen die es satt haben zu sehen, dass die Welt mit den Füßen regiert wird“; Strip b): „Ich habe Karten, damit wir drei zum Kindertheater gehen können; Super! Ich glaube, dass Mafalda Freude haben wird, die Schauspieler sind alle gut und das Spektakel soll unterhaltsam sein; Eh Mafalda, rate mal wohin wir dich mitnehmen werden?; Ich habe es bereits gehört: zum Parlament“.

Schicksal der Menschheit halten, in dem gleichen Geist der Inversion entwertet (vgl. ebd.: 10). Hier wird die Erläuterung der Weltsituation und ihren Institutionen durch das Absurde parodiert.

Ponce bestätigt diese Auffassungen sowie Quinos Strategie, wodurch Kinder die Erwachsenen auf den Ernst der Probleme in der Welt und das Versagen der Politik, sie zu lösen, hinweisen. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die argentinische Autorin Maria Elena Walsh¹⁷², die das Prinzip der Inversion in Kinderliedern nutzte, um eine tiefsinnige Beobachtung abzugeben:

[Y]a apuntamos que algunas tiras muestran a los personajes cabeza abajo, alusión al hemisferio sur, y a la vieja tradición medieval del mundo al revés; en los mismos años, la cantautora para niños María Elena Walsh componía *El reino al revés*, donde decía que ... „un ladrón es vigilante y otro es juez“.¹⁷³

(Ponce 2014 : 10f.)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass *Mafalda* die „Kompetenz des Lesers“ (Eco) und seine Denkkraft entfacht, indem der Strip u. a. kulturelle Merkmale und Argumente des alltäglichen Lebens und des Wandlungsprozesses der argentinischen Gesellschaft der 1960er und 70er Jahre darstellt, die sich – genau betrachtet – als zeitlos erwiesen haben. Diese Tatsache ist ein Grund dafür, dass der Strip auch heute noch mit Interesse gelesen wird.

Insgesamt hat diese detaillierte Analyse des Phänomens *Mafalda* erkennen lassen, dass Quino zu den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Kontexten und Begebenheiten die jeweils passende humoristische Satire als Instrument für die Äußerung konkreter Systemkritik verwendete. Je genauer man dieses Werk erforscht, desto mehr wird man von seinen hintergründigen Ironien erfasst und erhält Einblick in die dort entlarvten gesellschaftlichen Zusammenhänge. Offensichtlich hatte Quino ein feines Gespür für das reichhaltige Potenzial dieser populären grafischen Ausdrucksform. Durch diese Gattung wurde

172 Argentinische Autorin (1930–2011), publizierte Kinderbücher und Lieder u. a. *El reino del revés* (1963).

173 „Wir haben festgestellt, dass in einigen Streifen Personen, die sich auf der südlichen Hemisphäre befinden, mit dem Kopf nach unten zeigen, was die mittelalterliche Tradition der Welt auf den Kopf stellt; in den gleichen Jahren schreibt die Autorin Maria Elena Walsh für Kinder, *El mundo al revés* [Die verkehrte Welt], wo sie sagt: „Ein Dieb ist ein Polizist und ein anderer Richter“.

ein nationales soziokulturelles Phänomen als Paradigma einer Kultur verewigt und – gleichzeitig – international bekannt. Dies wirft ein besonderes Licht auf das, was Comics sind oder bewirken können.

5 | Zusammenfassung und Ausblick

Das Ziel dieser Arbeit war es, die Faszination von *Mafalda* als argentinische Ikone zu begreifen. Der Schwerpunkt lag auf der Erkundung und Analyse der soziokulturellen Bedeutung von *Mafalda* und des Prestiges dieses wichtigen Bestandteils des nationalen Kulturerbes Argentiniens. Im Fokus standen die Bedeutung von *Mafalda* als nationalkollektives und kulturelles Gedächtnis einer Gesellschaft der 1960er und der 70er Jahre und die Erforschung erkennbarer Ursachen des anhaltenden Erfolges, um sich kritisch mit den daraus abgeleiteten Erkenntnissen auseinanderzusetzen.

Zunächst gab diese Arbeit einen Überblick über die Form des Comics, angefangen mit der Festlegung auf eine speziell für diese Arbeit zusammengestellte Comic-Definition. Mit dem Zweck, eine theoretische Basis für die nachfolgende *Mafalda*-Analyse zu festigen, wurden die spezifischen Comicelemente und die Verwendung von Humor in Comics erläutert. Mit der Vorstellung der Meilensteine des Comics und ihrer Protagonisten, insbesondere im „goldenen Zeitalter“, folgte ein historischer Rückblick auf den Comic im Argentinien des 20. Jahrhunderts bis 1980. Eine individuelle Betrachtung fand Joaquín Salvador Lavados' (Quinos) Œuvre, vor allem sein Hauptwerk *Mafalda*. Abschließend wurde *Mafalda* im gesellschaftlichen Kontext der 1960er und 70er Jahre verortet. Die Relevanz dieses Phänomens als Stimme einer Gesellschaft, sowohl aus soziokultureller als auch aus historischer Perspektive, wird von vielen Autoren und Kritikern anerkannt. Da die örtliche Zuordnung keineswegs ihre Universalität schmälert, wird Quinos Comicstrip weltweit rezipiert (er wurde in 30 Sprachen übersetzt).

Die durch diese Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse für *Mafalda* speziell und für den Comic im Allgemeinen, können wie folgt zusammengefasst werden:

- Comics zu rezipieren ist kein teilnahmsloser Akt, sondern ein Prozess, in dem das *Rauschen der Sprache* (Barthes) die Lesekultur

motiviert und das Zusammenwirken von *Bild- und Textebene* (Dittmar) visuelle Klarheit für die Gedankengänge der Interpretation liefert. Gleichzeitig werden Auslösemechanismen der *ästhetischen Wirkung* (McCloud) bei den *narrativen rhythmischen* Sequenzen (Barbieri) aktiviert, die einen *schwierigen Balanceakt* (Eco) ankurbeln. Somit partizipieren *heterogene Leserschichten* (Stein) an soziokulturellen Phänomenen, in denen die Kulturgeschichte einer Gesellschaft verhandelt und – folglich – archiviert wird.

- Mittels grafischer Literatur stilisiert der Comiczeichner Quino die Realität einer Gesellschaft sowie den epochalen Wandlungsprozess einer lokalen Kultur in den 1960er und frühen 70er Jahren, und trifft demzufolge – sichtbar erfinderisch und reizvoll – den Puls der Zeit.
- *Mafaldas* internationales Fortleben – abgesehen von Quinos Auslandsaufenthalten, die der Publikation und Verbreitung des Strips außerhalb Argentiniens zusätzlich Schwung brachten – impliziert sowohl ein andauerndes Interesse an soziokulturellen und politischen Veränderungsprozessen, als auch die Anerkennung eines idiosynkratischen Blicks auf gesellschaftliche Konflikte. Mit diesem Werk übersteigt Quino die eigene Konjunktur und konfrontiert seine Leser so eindringlich mit einigen großen Themen des Lebens, dass *Mafaldas* Erfahrungen auch heute noch aktuell sind.
- Das Geheimnis von *Mafaldas* dauerhaftem Erfolg liegt in der Tatsache begründet, dass die kleine *contestataria* (Eco) – aus Tusche und Papier – als ikonisches Paradigma einer Kultur einen fruchtbaren Austausch und eine lebendige Kommunikation mit ihrem scharfsinnigem Humor ermöglicht, die sowohl lokale als auch internationale, alltägliche oder außergewöhnliche gesellschaftliche *Verhältnisse, unter denen wir leben, huldigend, parodierend oder satirisch beschreibt* (Hoffmann/Rauch) und diejenigen, die auf sie hören, zu einem Lächeln verleitet, das auf ein reflektierendes Denken verweist.

Die folgenden Punkte zeigen, wo noch weiterer Forschungsbedarf besteht und welche Entwicklungen in der Zukunft zu erwarten sind:

Erstens ist eine Intensivierung der wissenschaftlichen Zusammenarbeit über disziplinäre Grenzen hinaus (z. B. Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Kultur- und Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft, Soziologie usw.) wünschenswert und wäre für die rapide zunehmende Forschung zu Comics vorteilhaft, um mittels Interdisziplinarität neue wissenschaftliche Horizonte zu öffnen, sowie noch nicht ausgetretene Pfade – verglichen mit der etablierten Comicforschung – zu begehen. Erstrebenswert ist es auch, die Comicwissenschaft aus der existierenden Perspektive der Forschungsgemeinschaft heraus konsequent voranzutreiben. Am Beispiel der vorliegenden *Mafalda*-Analyse wird erkennbar, auf welches Reservoir an Themen, Stoffen und Motiven Quino recurriert. Konkret wurden u. a. genrespezifische Narrative der Comic- bzw. der Sprachwissenschaft thematisiert; Kontaktbeziehungen zwischen historischen Ereignissen (Quellen) und deren soziopolitischen Konsequenzen (Einfluss) für die bürgerliche Mittelschicht (Rezeption) beschrieben; die lokale Kommunikation bzw. die kulturellen Prägungen der häuslichen Lebensweise (Themen, Stoffe) durch die Auswahl der verschiedenen Standorte (Topos) verkörpert.

Zweitens besteht auch noch im Bereich der etablierten Comicforschung Bedarf, weiterhin neue Herangehensweisen zu entwickeln, um sich als bedeutsamer Knotenpunkt im Netzwerk der zeitgenössischen Kulturkritik zu etablieren. Dies gilt insbesondere, weil über den rezipierten Austausch mit den bereits bestehenden wissenschaftlichen Netzwerken und den institutionellen Strukturen – national wie international – ein erhellendes Licht auf weitere Forschungsperspektiven geworfen werden kann. Ferner könnten auf diese Weise vielversprechende Alternativen enthüllt werden, von denen die Wissenschaft profitieren kann. Faktisch bedeutet dies, dass die fachübergreifende Analyse von Comics an Universitäten bzw. Forschungszentren verstärkt unterstützt werden sollte. Demgemäß wird hiermit der produktive wissenschaftliche Austausch bei der Erforschung von *Mafalda* bekräftigt und als lohnenswert angesehen.

Drittens bleibt es zukünftigen Arbeiten vorbehalten, sowohl die Nützlichkeit einer Vielzahl von interdisziplinären Arbeitsperspektiven bei Comics zu erkennen, als auch die Sensibilisierung der eigenen Hausdisziplin für die Comicwissenschaft im eigenen Diskurs voranzutrei-

ben. Bei der *Mafalda* Untersuchung diene gebündeltes Fachwissen dazu, u. a. epochale soziokulturelle Eigenheiten zu entziffern.

Diese Arbeit leistet einen Beitrag zur produktiven Auseinandersetzung sowie zum besseren Verständnis eines internationalen Comic-Bestsellers des 20. Jahrhunderts und dessen Erfolgsgeschichte. Die Recherche wurde durch qualitative wissenschaftliche Arbeiten von Forschern unterschiedlicher akademischer Disziplinen gestützt, die am internationalen Wissenschaftsdiskurs über Comics beteiligt sind. Auf der Grundlage der dargestellten Ergebnisse lässt sich Hoffmanns/Rauschs Appell bestätigen, dass, *wer über Comics spricht, [...] auch über die Gesellschaft die sie produziert hat, nachdenken [sollte]*, um Konsolidierungsprozessen der Gesellschaft ebenso wie ihrer Vielfalt würdig zu begegnen und sie konsequent zu begreifen. Insgesamt lässt sich der Schluss ziehen, dass sich mittels einer interdisziplinären Betrachtung solcher soziokulturellen Phänomene neue wissenschaftliche Horizonte und Dimensionen für ein inzwischen etabliertes Feld wie die Comic-Analyse entfalten, die es zu erkunden lohnt.

Literaturverzeichnis

- Adamovsky, Ezequiel* (2009): *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919–2003*. Buenos Aires: Planeta.
- Assmann, Jan* (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann / Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–19; 14–15.
- Bakhtine, Mikhaïl* (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl* (1993): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/espanol/bajtin/rabelais.htm>, zuletzt geprüft am 2016-02-28.
- Barbieri, Daniele* (1991): *I Linguaggi del fumetto*. Milano: Fabbri.
- Barbieri, Daniele* (2002): Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. Aus dem Italienischen von Michael Hein. In: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt, 125–142.
- Barbieri, Daniele* (2009): *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Barthes, Roland* (2006): *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bartolucci, Mónica* (2010): *Reseña de Ezequiel Adamovsky, Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919–2003*. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política 2 (5), 19–20.
- Bergson, Henri* (2004): *La Rire*. Paris: Presse universitaires de France, coll. „Quadrige“.
- Best, Otto* (1972): *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Calveiro, Pilar* (2006): *Pouvoir et disparition. Les camps de concentration en Argentine*. Paris: La fabrique éditions.
- Cata, María* (2004): *Así es el discurso de Mafalda. Estrategias discursivas de la historieta Mafalda*. Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y

- Comunicación Social: <http://www.perio.unlp.edu.ar> – Vol. 1, No. 17, zuletzt geprüft am 2017-01-18.
- Chartier, Roger* (1999): El mundo como representación. Historia cultural. Entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa.
- Cosse, Isabella* (2014a): Mafalda. Historia social y política. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cosse, Isabella* (2014b): Mafalda. Middle Class, Everyday Life, and Politics in Argentina, 1964–1973. *Hispanic American Historical Review* 94 (1), 35–75.
- Cuccolini, Giulio* (2002): Ein Bastard auf Papier. In: Michael Hein / Michael Hüners / Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: Schmidt, 59–69.
- Dittmar, Jakob* (2011²): Comic-Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel* (Hrsg.) (2009): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript.
- Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel* (2009): Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium. In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hrsg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript, 7–27.
- Duncan, Randy/Smith, Matthew* (Hrsg.) (2009): The Power of Comics. History, Form and Culture. New York: Continuum.
- Dolle-Weinkauff, Bernd* (1990): Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim / Basel: Beltz.
- Eco, Umberto* (1984): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt am Main: Fischer.
- Eco, Umberto* (1996): Zwischen Autor und Text. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Eco, Umberto* (1999): Lüge und Ironie. Vier Lesarten zwischen Klassik und Comic. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München / Wien: Hanser.
- Eisner, Will* (2000¹⁹): Comics and Sequential Art. Tamarac, FL: Poorhouse Press. Online verfügbar unter <https://de.scribd.com/document/56302383/Will-Eisner-Comics-and-Sequential-Art.pdf>, Download vom 2016-11-28.
- Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón* (Hrsg.) (2011): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript.

- Freud, Sigmund* (1970): *Psychologische Schriften*. Studienausgabe. Band IV. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer.
- Frutiger, Adrian* (1991): *Der Mensch und seine Zeichen*. Wiesbaden: Fourier.
- Gandolfo, Amadeo/Turnes, Pablo* (2018): Alcatena's Malón. National Identity and Cultural Work in the American Comics Industry. In: Daniel Stein/Lukas Etter/Michael A. Chaney (Hrsg.), „Transnational Graphic Narratives“, Special Symposium International Journal of Comic Art 20 (1), 204–228.
- García-Romeu, José* (2014): *Niñez y adultez. Visiones del mundo en Mafalda*. Unpubliziertes Vortragsmanuskript.
- Gendrel, Bernard/Moran, Patrick* (Hrsg.) (2007): *L'humour. Tentative de définition, séminaire de l'Ecole normale supérieure (2005–2006); „Atelier de théorie littéraire. Humor; comique, ironie“*. Online verfügbar unter <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour>, zuletzt geprüft am 2016-12-30.
- Germani, Gino* (1962): *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós.
- Germani, Gino* (1987²): *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Ginzburg, Carlo* (2011⁷): *Die Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600. Aus dem Italienischen von Karl F. Hauber*. Berlin: Wagenbach.
- Giunta, Néstor G.* (1996): *La historia del Comic en Argentina*. Trabajo realizado con Texto original del Profesor Oscar De Majo. Signos Universitarios, Revista de la Universidad del Salvador. Revista Nr. 29 (Enero). Online verfügbar unter http://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm, zuletzt geprüft am 2016-12-12.
- Glück, Helmut/Rödel, Michael* (Hrsg.) (2016): *Metzler Lexikon Sprache*. 5. aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Gombrich, Ernst* (2002⁶): *Kunst und Illusion*. Berlin: Phaidon.
- Grünewald, Dietrich* (2000): *Comics*. Tübingen: Niemeyer.
- Halbwachs, Maurice* (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Halbwachs, Maurice* (1985): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Havlik, Ernst* (1991): *Lexikon der Onomatopöien*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Hein, Michael* (2002): *Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit*. In: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt, 51–58.

- Hickethier*, Knut (2001³): Film-, und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Hoffmann*, Detlef/*Rauch*, Sabine (Hrsg.) (1975): Comics. Materialien zur Analyse eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Holländer*, Hans (1995): Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Peter Zima (Hrsg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wiss. Buchges., 129–170.
- Holländer*, Hans (2002): Zeit-Zeichen der Malerei. In: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: Schmidt, 103–124.
- Jüngst*, Heike E. (2010): Information Comics. Knowledge Transfer in a Popular Format. Frankfurt am Main: Lang.
- Kagelmann*, Jürgen H. (1975): Comics. Aspekte zu Inhalt und Wirkung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Knigge*, Andreas C. (1996): Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kracauer*, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essay. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB, 50–93.
- Latxague*, Claire (2008): La enfermedad en la obra de Quino. Modalidades y transformaciones de la metáfora de la enfermedad en la obra de Quino. Online verfügbar unter http://cle.ens-lyon.fr/art-et-litterature-+/la-enfermedad-en-la-obra-de-quino-43798.kjsp?RH=CDL_ESP080000, zuletzt geprüft am 2017-01-06.
- 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 (2000): The Importance of Being ‚Published‘. A Comparative Study of Different Comics Formats. In: Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen (Hrsg.): Comics and Culture. Analytical Approaches to Comics. Aarhus: Museum Tusulanum Press, 91–105.
- Lefèvre*, Pascal (2002): Die Wiederentdeckung der Sinnlichkeit in der Comictheorie. In: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: Schmidt, 171–181.
- Masotta*, Oscar (1970): La historieta en el mundo moderno. Barcelona: Paidós.
- McCloud*, Scott (1993): Understanding Comics. The Invisible Art. New York: Harper Perennial.
- McCloud*, Scott (2001): Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen.
- Moliterni*, Claude/*Mellot*, Philippe/*Denni*, Michel (Hrsg.) (1996): Il Fumetto. Cent'anni di avventura. Trieste: Electa/Gallimard.

- Nari, Marcela* (2004): Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890–1940. Buenos Aires: Biblos.
- Nöth, Winfried* (2000²): Handbuch der Semiotik. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nünning, Ansgar* (Hrsg.) (2004): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 3. aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Ochoa, Melisa/Díaz, María J.* (2008): Articulaciones socio históricas culturales en la historieta „Inodoro Pereyra“. Tesis de Grado. Universidad Nacional de La Plata.
- Rossi, Micaela/Alesandro Chavasco, Victoria* (2007): Argentina entre Pereyra y Mafalda. Similitudes y diferencias del discurso social de Mafalda e Inodoro Pereyra. Tesis de Grado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación social.
- Pirandello, Luigi* (1997): Der Humor. Essay. Gesammelte Werke. Bd. 3. Aus dem Italienischen von J. Thomas. Herausgegeben von M. Rössner. Berlin: Propyläen.
- Platthaus, Andreas* (2000): Im Comic vereint – Eine Geschichte der Bildgeschichte. Leipzig: Insel.
- Ponce, Néstor* (2014): Mafalda. Un universo infantil en medio de la masculinidad. Unpubliziertes Vortragsmanuskript.
- Quino* (1969): Mafalda la contestataria. Milán: Bompiani.
- dies. (1972): Mafalda 8. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- dies. (1973): 10 Años con Mafalda. Barcelona: Lumen.
- dies. (1977 / 1966): Mafalda 4. Barcelona: Lumen.
- dies. (1983 / 1966): Mafalda 0. Barcelona: Lumen.
- dies. (1983 / 1966): Mafalda 1. Barcelona: Lumen.
- dies. (1983 / 1970): Mafalda 6. Barcelona: Lumen.
- dies. (1983 / 1971): Mafalda 7. Barcelona: Lumen.
- dies. (1992): El Mundo de Mafalda visto año a año y comentado. Barcelona: Lumen.
- dies. (2005¹⁷/1994): Toda Mafalda. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sasturain, Juan* (1995): Mafalda en tres cuestiones. In: El domicilio de la aventura. Buenos Aires: Colihue, 167–172.
- Schmitz-Emans, Monika* (2013): Graphic Narrative as World Literature. In: Daniel Stein/Jan-Noel Thon (Hrsg.) (2013): From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Berlin: de Gruyter, 385–406.
- Schwarz, Rainer* (1997): Was sind Comics? In: Wolfgang. Fuchs (Hrsg.): Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen: Leske.

- Stein, Daniel (2009): Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts. In: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript, 201–237.
- Stein, Daniel (2018): Unzuverlässiges Erzählen in Superheldencomics. In: Christine Dallmann/Anja Hartung-Griemberg/Alfons Aigner/Kai-Thorsten Buchele (Hrsg.): Comics. Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik. München: kopaed, 25–37.
- Tan, Ed (2001): The Telling Face in Comic Strip and Graphic Novel. In: Jan Baetens (Hrsg.): The Graphic Novel. Leuven: Leuven University Press, 31–46.
- Töpffer, Rodolphe (1980): Essay zur Physiognomie. (zuerst 1845 u. d. T.: Essai de physiognomonie). Siegen: Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation. Universität Siegen.
- Ulrich, Winfried (1972): Wörterbuch Linguistische Grundbegriffe. Kiel: Hirt.
- Vázquez, Laura (2008): Oficio, arte y mercado. La Historieta Argentina (1968–1984). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales: <http://www.catalogosuba.sisbi.uba.ar>, zuletzt geprüft am 2017-01-18.
- Viñas, David (1962): Dar la cara. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Visacovsky, Sergio E./Garguin, Enrique (Hrsg.) (2009): Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos. Buenos Aires: Antropofagia.
- Walsh, Maria Elena (1999): Diario brujo: 1995–1999. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Willberg, Hans-Peter/Forssman, Friedrich (1999): Erste Hilfe in Typografie. Mainz: Schmidt.
- Williams, Raymond (1981): Sociología de la cultura. Traducción Graziella Bravalle. Buenos Aires: Gedisa.
- Zanca, José Antonio (2011): Reseña de Ezequiel Adamovsky, Historia de la clase media argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919–2003. Iberoamericana 41 (3), 286–287.
- Zöhrer, Andrea (2012): Wenn Comics das Papier verlassen. Über New York und Brüssel im Comic und das Comic in Brüssel. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Internetquellen

Offizielle Seite von Quino: www.quino.com.ar

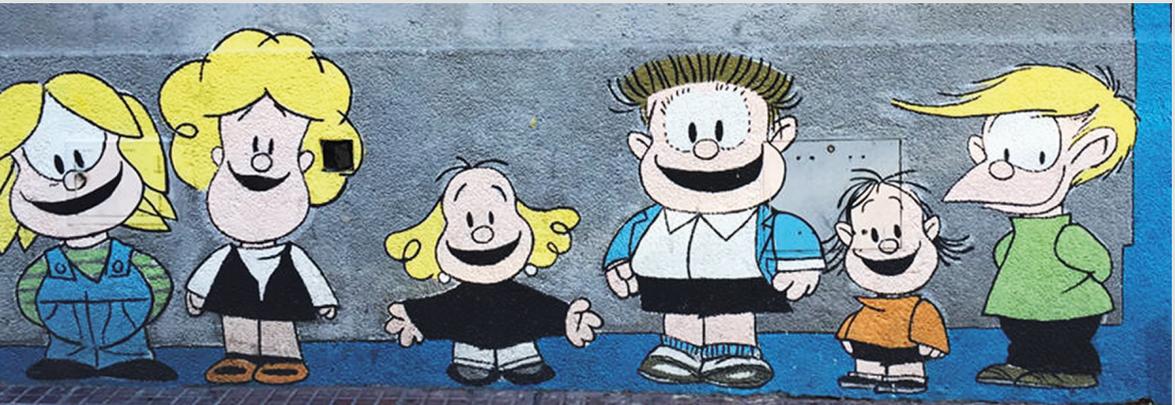
Offizielle Seite von *Mafalda*: <https://www.quino.com.ar/librosmafalda>

Offizielle Seite des argentinischen Comics: www.todohistorietas.com.ar

Elektronische Zeitschrift, die sich mit der Erforschung der Medien der grafischen Populärkultur auf Spanisch befasst: www.tebeosfera.com

Der Band...

ist die erste deutschsprachige Monografie zum international beachteten und politisch bedeutsamen Werk des argentinischen Zeichners Quino (1932–2020). Wie Lia Roxana Donadon zeigt, ist *Mafalda* eine zeithistorische Fundgrube und zugleich eine subversive Antwort auf große bleibende gesellschaftliche Fragen. Die bis heute andauernde kulturhistorische Relevanz von Quinos *Mafalda*-Kosmos ist in der internationalen Forschung bislang nur teilweise aufgearbeitet worden. Das Buch trägt daher zur Schließung dieser Forschungslücke bei, indem es *Mafalda* akribisch in seiner Zeit verortet und Quinos kreativ-kritischen Blick auf das Argentinien der 1960er und 70er Jahre mit viel Empathie und Gusto untersucht.



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.