Kalka | Peanuts. 100 Seiten

✻ Reclam 100 Seiten ✻

JOACHIM KALKA, geb. 1948, lebt als Autor, Kritiker und Übersetzer in Leipzig.

Joachim Kalka

Peanuts. 100 Seiten

Reclam

Für Tommaso

2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: zero-media.net
Umschlagabbildung: FinePic®
Infografik (S. 48 f.): Infographics Group GmbH
Bildnachweis: S. 4, 8 © Wikimedia Commons; S. 16 © Imago / Danita Delimont; S. 24 © Jaguar / Alamy Stock Foto; S. 32 © Aflo Co. Ltd. / Alamy Stock Foto; S. 94 © Keith Ramsey / Alamy Stock Foto;
Autorenfoto: © Rainer Burkhardt
Textnachweis: S. 76: J. Cage, *Schweigen* © 1995 Luchterhand Literatur Verlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH, Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2017
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020448-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:
www.reclam.de/100Seiten

Inhalt

1 Vorstadtstraßen, ein paar Kinder, ein Hund
14 Eine typische amerikanische Kindheit
18 Die überraschungsreichste Hundehütte der Welt
28 Weltmeister des Tagtraums
34 Egal, wie: Von der Stillung religiöser Bedürfnisse
46 Möglichkeiten des Schneemannbaus
59 Mehr braucht es nicht: Beethoven und ein kleines Spielzeugklavier
63 Erklär mir, Liebe!
69 Auch hier geschieht, was längst geschah
76 Vom Glück des Unabänderlichen
82 »So muss sich Leo gefühlt haben … Leo Tolstoi!«
91 Grausamkeit und Gutmütigkeit

Im Anhang Lektüretipps

Vorstadtstraßen, ein paar Kinder, ein Hund

»Er erinnert mich an irgendjemand ... Jetzt weiß ich es: Charlie Brown!«

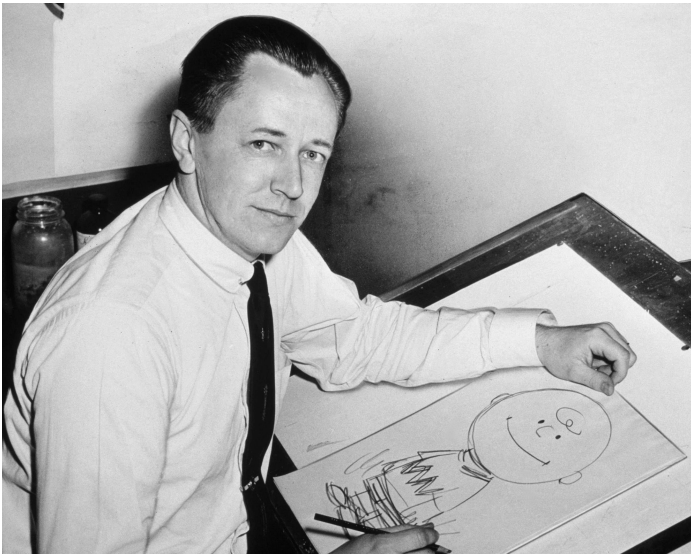
Quentin Tarantino, *Kill Bill, Volume 1* (2003)

Die wimmelnde Welt der Comics zerfällt in zwei eigentlich radikal verschiedene Formen: einerseits haben wir das Heft, das Comic Book (*Batman*, *Donald Duck*, *The Fantastic Four*), und andererseits den in der Tageszeitung (in drei oder vier Bildchen) abgedruckten *daily strip*. Diese Grundformen sind innerhalb gewisser Grenzen variabel – für *Asterix* war zum Beispiel lange Zeit der Abdruck in einem wöchentlich erscheinenden Magazin *(Pilote)* charakteristisch, wo jeweils wenige Seiten erschienen, die nach dem Abschluss der Geschichte dann insgesamt als Album herauskamen (und so ihre eigentliche Form erreichten). Die erfolgreichen *daily strips* lassen sich zwar auch zu Sammlungen kumulieren (und haben im Wochentagsrhythmus meist eine glücklich anomale Nebenform mit größeren graphischen und narrativen Möglichkeiten, die *Sunday page*), doch bleibt das Erzählen vom Minimalismus der kleinen Tagesportion geprägt – und der Notwendigkeit, nach drei Bildchen im vierten eine gewisse Pointe zu setzen.

Unter den *daily strips* der Nachkriegs-USA ist *Peanuts* von Charles M. Schulz der bedeutendste, neben Garry Trudeaus *Doonesbury* (ab 1970, seit einigen Jahren stockend und nur durch Wiederabdruck älterer Episoden in den Zeitungen präsent), Bill Wattersons *Calvin and Hobbes* (1985 bis 1995, seither Wiederabdrucke) und – dies von den hier genannten der jüngste und einzig noch fortlaufende Strip – *Dilbert* von Scott Adams (seit 1993). Vielleicht ist der Peanuts-Strip auch der einzige, der als komplexe und doch ewiggleiche Mythologie den Vergleich mit den Superheldensagas der Comic Books aushält, wenn wir vergleichend in diesem Zeitraum bleiben: die großen Schöpfungen Disneys wie Mickey Mouse und Donald Duck reichen in die Zwischenkriegszeit zurück, auch wenn Carl Barks erst nach dem Krieg den Entenhausen-Mythos auszuziselieren begann. Im Vergleich mit den anderen erwähnten Strips erkennt man sogleich eine Besonderheit: Die Schöpfung von Charles M. Schulz ist *prima facie* nicht politisch, nicht gesellschaftskritisch, nicht in dem Maß satirisch wie die anderen. Sie ist eine Geschichte – im Lauf der Jahrzehnte ein kleines Geschichtenuniversum – von ein paar Kindern (und einem Hund) in einer typischen amerikanischen Vor- oder Kleinstadt des Mittleren Westens; einfach gezeichnet – zu Beginn noch mit unbeholfener Einfachheit, dann sehr souverän schlicht. Nach und nach wird nach falschen Anläufen das eigentliche Thema des Strips sichtbar: Das permanente Scheitern, das sich insbesondere in der Hauptfigur Charlie Brown verkörpert, jedoch auch das Leben der meisten anderen bedeutenden Gestalten prägt. Die Charlie-Brown-Figur trägt gewisse Züge des Produzenten Schulz, der einmal geschrieben hat: »Als ich klein war, glaubte ich, mein Gesicht sei so unscheinbar normal, dass die Leute mich nie erkennen würden, sobald sie mir an einem

unerwarteten Ort begegneten. Ich war aufrichtig überrascht, wenn ich in der Innenstadt von St. Paul mit meiner Mutter Einkäufe machte, und ein Mitschüler oder eine Lehrerin, die zufällig vorbeikamen, mich wiedererkannten. Ich hielt meine so gewöhnliche Erscheinung für eine perfekte Verkleidung. Diese seltsame Denkweise führte zu Charlie Browns rundem, gewöhnlichem Gesicht.« (Wie die weiteren hier zitierten Äußerungen Schulz' zu seiner eigenen Schöpfung stammt diese Einlassung aus dem Band *Peanuts Jubilee: My Life and Art with Charlie Brown and Others*, New York 1975.)

Als zweite Hauptfigur tritt nach und nach der Hund Snoopy hervor, ursprünglich nach dem Familienhund aus der Kindheit von Schulz modelliert (»Ich habe das generelle Aussehen von Spike verwendet, mit ähnlicher Zeichnung des Fells«). Im Gegensatz zu dem ewig erfolglosen Charlie Brown ist Snoopy zumindest in seinen zahlreichen und endlosen Tagträumen (etwa als Kampfflieger im Ersten Weltkrieg) glücklich. (Dieses Glück wäre einer Kinderfigur hier so umstandslos nicht gestattet.) Die markanteren Kindergestalten, die Charlie Brown umgeben, haben alle irgendwelche obsessiven Züge, die sie der Charlie-Brown-Normalität entkleiden – der kluge Linus kann sich nicht von seiner Schmusedecke trennen und frönt einer absurden Privatreligion, in welcher der »Große Kürbis« an Halloween die Stelle des Weihnachtsmanns an Heiligabend besetzt; Schroeder lebt ganz im Bann seiner Beethoven-Manie; die kratzbürstige Lucy kommt mit ihrer hoffnungslosen Verliebtheit in Schroeder an die Grenzen ihres Egoismus; Sally, Charlie Browns Schwester, begreift weder die Details noch die Gesamtheit ihres Schulunterrichts (und ist mit ihrer Mischung aus Rücksichtslosigkeit und Verletzlichkeit vielleicht die am stärksten realistisch aufgefasste Gestalt des Strips). Pepper-



Der noch junge Charles M. Schulz mit einem noch relativ frühen Charlie Brown. Man kann der Zeichnung den Stil der früheren Jahre ablesen und doch gleichzeitig erkennen, wie konstant die Figuren des Strips über Jahrzehnte hinweg geblieben sind.

mint Patty (eine Figur, die erst 1966 in einem etwas späteren Stadium der Saga auftaucht) leidet unter ihrer großen Nase und ihrer mangelnden Attraktivität; dieses ebenfalls quasi realistische (pubertäre) Element ist jedoch weniger charakteristisch als beispielsweise ihre langanhaltende Unfähigkeit, Snoopy als Hund zu identifizieren (»that funny-looking kid with the big nose«). Insgesamt könnte man etwas abstrakt konstatieren: die Glücksmöglichkeiten der Figuren liegen in

der Obsession, in der Distanz zur Realität. Die farblose »realistische« Normalität Charlie Browns nimmt ihm die Möglichkeit des relativen Glücks. Ohne charakteristische Obsession kann man in den *Peanuts* eigentlich nichts werden. Als Franklin im Jahr 1968 den Strip betritt, begegnet er einer rätselhaften Inszenierung nach der anderen – Snoopy auf der Hundehütte, Lucy an ihrem Psychiatrie-Stand, Linus, der vom Great Pumpkin erzählt, Schroeder, der es von Beethovens Geburtstag hat. Als er sich erschrocken zurückzieht, scheint damit auch sein Schicksal besiegelt: Er wird fortan ein nettes, aber kaum weiter interessantes Mitglied der Statisterie des Strips sein.

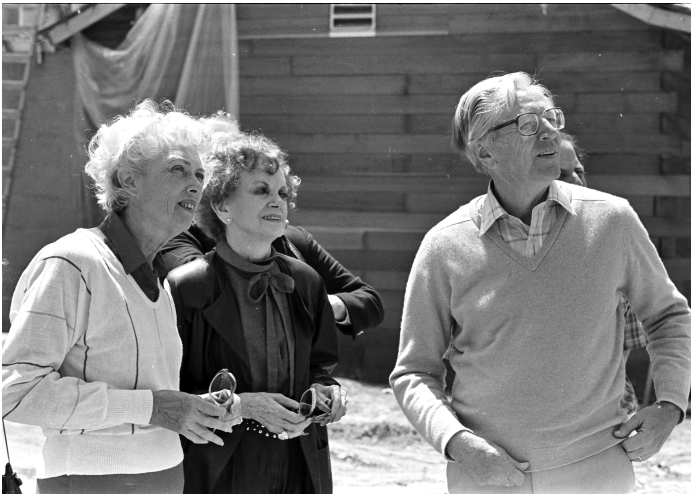
Die innere Chronologie der *Peanuts* ist interessant; das später wie naturhaft selbstverständliche Personenensemble hat sich über einen Zeitraum von zwanzig Jahren versammelt. Der Strip beginnt 1950 mit vier Figuren: Charlie Brown, Patty, Shermy, Snoopy. Charlie Brown und Snoopy sollen zu den Eckpfeilern des Strips werden; der Junge Shermy und das blonde Mädchen Patty (nicht zu verwechseln mit der erwähnten, Jahrzehnte später auftauchenden Peppermint Patty) werden zusammen mit zwei anderen häufig agierenden Figuren der Frühzeit, der dunkelhaarigen Violet und dem ewig schmutzigen, doch netten Jungen »Pig-Pen« im Lauf der Zeit reine Statisten, die ab etwa 1960 nur noch in seltenen Gruppenszenen (meist Auftritten der Baseballmannschaft) sichtbar werden. 1951 lernen wir Schroeder kennen, 1952 erscheinen Lucy Van Pelt und ihr Bruder Linus, 1959 wird nach einer längeren Pause der Personalerweiterung Charlie Browns Schwester Sally geboren (was den Bruder zu dem großartigen, verwirrt-überglücklichen Schrei »I'm a father!« veranlasst), 1961 kommt Frieda mit den – von ihr ständig betonten – Naturlocken und einer rasch einsetzenden Antipathie Snoopy gegenüber, der sich

partout nicht wie ein normaler Hund gebärden will. Nach einer zweiten Pause erscheint 1966 Peppermint Patty, die ein genuin neues, aktivistisches, die anderen Figuren verwirrendes Tempo vorgibt, und es folgt wie erwähnt (gewiss als Folge einer nicht unsympathischen, aber kaum ästhetisch produktiv zu nennenden *political correctness*) 1968 Franklin. 1970 hebt sich aus dem Schwarm der gelegentlich um Snoopy her auftauchenden (und beispielsweise in seiner Hütte kartenspielenden) Vögel ein Individuum heraus: Woodstock. 1971 begegnen wir der kleinen Freundin Peppermint Pattys, Marcie; sie war ursprünglich (damals hieß sie noch Clara) eines von drei kleinen Mädchen, die Peppermint Patty im Sommerlager als *tent monitor* beaufsichtigte, und sie hat die Marotte, dieses alten Autoritätsverhältnisses wegen zu Patty immer »Sir« zu sagen (»Don't call me Sir!« ist die unvermeidliche Antwort). 1972 wird als letzte einigermaßen bedeutsame Figur Lucys und Linus' Bruder Rerun geboren. Lucy klagt, sie habe eine kleine Schwester haben wollen, stattdessen ist es wieder ein Bruder – »a rerun!«, eine schiere Wiederholung (wie ein Film, der im Fernsehen schon gelaufen ist). Linus greift die Formulierung auf: So werden wir ihn nennen. – Die Geschwister Snoopys (Spike, Belle, Marbles und so weiter), welche kraft der Eigenlogik von Snoopys Tagtraumszenarien mit einer gewissen Zwanghaftigkeit eines nach dem anderen erscheinen, tragen wenig zur charakteristischen Erzähllandschaft des Strips bei; man könnte allenfalls für Spikes melancholische Wüsteneinsamkeit unter Kakteen, Tumbleweeds und Kojoten eine gewisse Ausnahme machen.

Gelegentlich, in wenigen Fällen (vergleicht man dies mit anderen Strips), tauchen in der *longue durée* des Strips neue Figuren auf, die sich als unbrauchbar herausstellen. Am Interes-

santesten ist der gescheiterte Versuch, Snoopy eine Katze an die Seite zu stellen (eine richtige Katze, nicht die mythisch-unsichtbare »Katze nebenan«, die World War II heißt). Die eifersüchtige Frieda, die Snoopy für hochnäsig hält, will ihn kurz nach ihrem Erscheinen 1961 im Strip durch diese Konkurrenz demütigen; doch die Katze – Faron, nach dem von Schulz bewunderten Country-Sänger Faron Young benannt, was der Autor erst lange Zeit später preisgab – bringt es auf nur etwa zehn Episoden. Ebenso sonderbar erscheint der Versuch, einen erstaunlich guten Baseballspieler in Charlie Browns Team einzuschleusen: José Paterson, einen mexikanisch-schwedischen Freund von Peppermint Patty, der es ebenfalls nur auf ein halbes Dutzend Tagesstrips bringt (um dann Jahre später ein- oder zweimal als Baseballstatist im Hintergrund erneut sichtbar zu werden). Eine Begabung wie die seine ist im Kontext des Strips, der das ständige Scheitern umkreist, ebenso unbrauchbar wie dies ein weiteres Tier wäre, das entweder wie Snoopy zu einer Art menschlichem Wesen mutieren müsste oder aber die Sonderrolle des »humanen« Snoopy ständig unbeholfen in Frage stellte.

Peanuts war ein vom Syndikat oktroyierter Name, den der Schöpfer des Comicstrips, Charles M. Schulz (1922–2000), immer hasste – begreiflich, da dieser alberne Titel die nicht unkomplexen Figuren auf kleine, quasi anonyme Komik-Kinderchen reduzierte, mit einer Bezeichnung, die so etwas wie gesunde Vulgarität suggeriert. Allerdings muss man jedoch sagen, dass Schulz' eigener Titelvorschlag *L'il Folks* (»Kleine Leutchen«) kaum besser war und *Peanuts* an süßlicher Jovialität eigentlich noch weit übertraf. Der Strip begann 1950 zu erscheinen und endete mit dem Tod des Autors. Die heute noch in vielen Zeitungen abgedruckten *Peanuts*-Strips sind



Schulz bei einem Besuch im ersten den *Peanuts* gewidmeten Vergnügungspark, wenige Monate vor der Eröffnung 1983 (»Camp Snoopy« in Buena Park, Kalifornien).

Wiederaufnahmen alter Folgen. Die an den Strip oberflächlich anknüpfenden abendfüllenden Zeichentrickfilme (seit 1969; Fernsehfilme seit 1965) verwenden das (oberflächlich betrachtet) ähnlich gezeichnete Personal und einige Standardsituationen des Comics, stehen aber der subtilen Ästhetik des Strips völlig fern und bleiben hier ebenso außerhalb der Betrachtung wie die von Schulz einigermaßen naiv in Schutz genommenen endlosen Merchandising-Produkte, all die T-Shirts, Kaffeebecher und Plastikfiguren; es lässt sich an alledem lediglich ablesen, dass es sich um einen der (außerhalb des Superheldengenres) sehr seltenen Comics handelt, welche eine Berühmtheit

erreicht haben, die gar nicht mehr von der konkreten Lektüre abhängt. Die *Peanuts*-Gestalten gehören wie Tarzan oder Sherlock Holmes zu der relativ überschaubaren Gruppe von Figuren der *popular culture*, die von Millionen Menschen erkannt und in ihren legendären Zügen identifiziert werden, ohne dass diese je eine Zeile der entsprechenden Texte gelesen beziehungsweise einen einschlägigen *daily strip* gesehen hätten.

Wie bei vielen großen, später kanonischen Comics ist zu Beginn der Duktus des Zeichners noch banal und unbeholfen; es wird ein paar Jahre dauern, bis Schulz seine Meisterschaft entwickelt hat, einen traumwandlerisch sicheren minimalistischen Strich, der den wenigen, immer wiederkehrenden, einfach aufgefassten Figuren eine wunderbare Ausdruckskraft verleiht. Doch ist, anders als etwa bei *Asterix*, wo zu Beginn zwar ebenfalls die graphische Unbeholfenheit auffällt, die Erzählung aber schon ihre wesentlichen Merkmale entwickelt hat, bei den *Peanuts* zunächst auch die Narration noch ganz in einer (in der Rückschau fast peinlichen) Banalität gefangen, die Geschichte noch ganz auf das Register einer stereotypen Kleinkinder-Komik gestimmt. Die Geschichtchen weisen zurück auf die Witzzeichnungen über kleine Kinder, die Schulz zuvor als *Small Fry* publizierte. Schulz hat dargelegt, dass man seine frühen Strips nicht *ex post* an der Souveränität der späteren Jahre messen dürfe. Damals reihte er sich noch ganz in eine Tradition ein, die er einmal beschrieb als: »winzige Kinder, die zu großen Erwachsenen hochschauen und sehr subtile Bemerkungen machen« – »tiny children looking up at huge adults and saying very sophisticated things«. Zu den Kunstgriffen, mit denen er sich von dieser Stereotypie löste, gehört die nach einigen Stockungen radikal durchgeführte Abschaffung der Ver-

tikalen, des Aufschauens nach oben: Es gibt keine sichtbaren Erwachsenen in seinem Strip, und auch das gelegentliche Anreden unsichtbarer Verwandter, die außerhalb des Bildrahmens bleiben, verliert nach und nach seine (stets geringe) Bedeutung. Die Figuren treten auf einer einzigen, quasi egalitären Kinder-Ebene auf; der Hund, der anfangs sozusagen unterhalb dieser Ebene agiert, wird bald durch seine anthropoide Verwandlung eine wichtige (fast gefährlich dominante) Figur auf demselben Level.

Die von Schulz überlieferten Zeichnungen vor den *Peanuts* haben etwas rührend Altbackenes. Ein kleiner Junge überreicht seiner Mutter eine Vase: »Alles Gute zum Geburtstag, Mom, und wenn es dir nicht gefällt, dann, hat der Mann gesagt, kann man sie gegen einen Hockeypuck eintauschen.« Trotzdem enthalten diese Versuche gelegentlich Züge, die zumindest optisch später beibehalten werden: Einer der frühen Cartoons für die *Saturday Evening Post* zeigt zwei kleine (sehr kleine) Jungen, die mit ihren Eishockeyschlägern oben auf der Eisfläche eines zugefrorenen runden Vogelbads stehen – Jahrzehnte später kehrt dieses Bild in den *Peanuts* wieder, mit Snoopy und Woodstock.

Die Figuren haben sich langsam entwickelt, in Richtungen, die dem Autor anfangs noch völlig verborgen waren. Ein zentrales Element jedoch prägt den Strip sofort und beschließt einen großen Teil seiner späteren Entwicklung in sich: die unbekümmerte kindliche Grausamkeit. »The initial theme of *Peanuts* was based on the cruelty that exists among children.«* (Schulz) Tatsächlich kommen vor al-

* »Das grundlegende Thema der *Peanuts* war von Anfang an die Grausamkeit, die unter Kindern existiert.«

lem in der Frühzeit die gegenseitigen rituellen Beleidigungen und Beschimpfungen kleiner Kinder ständig vor (der Urlaut »Nyaah! Nyaah!« spielt hier eine große Rolle; als Sally später ihrem Bruder Charlie Brown einmal dieses beleidigende Geräusch ins Gesicht schleudert, ist er verstört).

Der Strip ist reich an bizarren Zügen der diversen Figuren, doch wird gelegentlich auch die unerschütterliche und aggressionsbereite Konventionalität der Kleinstadtgesellschaft demonstriert. Linus hat es sich angewöhnt, Vögeln über den Kopf zu fahren; die Mechanik der Reaktion auf ein Außenseiterverhalten wird sehr schön durchdekliniert. Violet sagt mit spöttischem Lächeln zu Lucy, die gerade beim Seilspringen ist, ihr Bruder würde Vögeln den Kopf streicheln. – »Das ist etwas *Furchtbares*, wenn es einem jemand am frühen Morgen sagt«, meint die verstörte Lucy. Sie beschimpft ihren Bruder, der ratlos bei Charlie Brown nachfragt, was denn an seiner Handlungsweise so schlimm sei – es mache, meint Linus, die Vögel glücklich, und es mache *ihn* glücklich. »Was ist also tatsächlich falsch daran?« »Niemand sonst macht das«, erklärt Charlie Brown und benennt damit die klassische Logik, die hinter der Sanktion eines harmlosen, aber ungewöhnlichen Verhaltens steht. Die zur Entstehungszeit des Strips bedeutende Rolle der Psychiatrie in den Vereinigten Staaten und auch in deren *popular culture*, etwa im (ernsten wie komischen) Kino, spiegelt sich in Lucys Angebot »psychiatrischer Hilfe«: *Psychiatric help* steht auf dem Schild, das oben über die kleine Bude genagelt ist, wo sie hinter einer Art Theke ihre guten Dienste anbietet (Franklin verwechselt typischerweise bei seinem ersten Erscheinen diese *psychiatric booth* mit einem Limonadenstand, wie ihn die amerikanischen Kinder im Sommer gerne am Straßenrand aufmachten). Lucys psychiatrische Praxis geht

aus einem grenzenlosen Bedürfnis hervor, allen anderen klarzumachen, wie mangelhaft sie sind. Im Januar 1964 findet sich eine lange Sequenz, in der sie Charlie Brown ihre Beratung aufnötigt. »Du brauchst mich, Charlie Brown, damit ich deine Fehler aufzeige …« Es sei zu seinem eigenen Besten, und außerdem könne sie das besser als jeder andere. Ihr System sei einzigartig! Was denn daran so einzigartig sei, will Charlie Brown wissen. Lucy erwidert triumphierend, sie habe alle seine Fehler auf Dias festgehalten, damit man sie auf eine Leinwand projizieren kann. Charlie Brown wird nun Tag für Tag per Dia-Show mit einer schier endlosen Serie seiner körperlichen Defekte, Persönlichkeitsmängel und Charakterfehler konfrontiert und ergreift schließlich die Flucht: »Ich habe mich noch nie so ganz und gar elend gefühlt.« / »Warte mal, bis du meine Rechnung bekommst!« Die Rechnung – über 143 Dollar – löst einen Wutanfall bei Charlie Brown aus, aber Lucy ist unbeirrbar. Sie rechnet ihm vor, wie sich ihr Honorar zusammensetzt. »Es hat mich weitere dreiunddreißig Dollar gekostet, die Dias machen zu lassen …« »Und ich habe immer noch dieselben Fehler!« Sie habe ihm viel geholfen, behauptet Lucy. Sie habe ihm alle seine Fehler aufgezeigt – und habe ihm bewiesen, dass die Psychiatrie eine exakte Wissenschaft ist. »*Eine exakte Wissenschaft?!*« / »Ja, du schuldest mir exakt einhundertdreiundvierzig Dollar!«

Eigentlich wäre Charlie Brown der letzte, der dieser brachialen Belehrung bedürfte, da er ohnehin fortwährend von Selbstzweifeln und depressiven Schüben geplagt wird. Lucys Dia-Vorstellung ist nur eine Episode unter vielen, an welchen ein Grundzug des Strips besonders deutlich wird: die – im kindlichen Milieu automatisch komische – Introspektion. Ihr entspricht der ständige Blick der Figuren »nach außen«, »in die

Kamera«; das gehört zur schauspielerischen Handlungsmechanik des Slapstick-Kinos. Der große Virtuose dieser konspirativen Gebärde ist Oliver Hardy, der gerne bei einer besonders törichten Äußerung oder katastrophalen Ungeschicklichkeit Stan Laurels in die Kamera schaut und die Zuschauer in das Vertrauen seiner Überlegenheit oder seines resignierten Kummers zieht. Die *Peanuts*-Figuren lassen durch ihre Blicke aus dem Bild heraus uns Leser an Zusammenhängen teilhaben, deren Komik meist nicht ohne psychologische Komplexität ist. Die Szenerie dieses Strips ist von eigenartigen Individuen bevölkert; ordnet man *Peanuts* in die Geschichte des amerikanischen Comicstrips ein, könnte man sagen, dass eine Tradition, die in der Regel eine ganzes großes Gesellschaftssegment *(Gasoline Alley*) oder ein Milieu *(Harold Teen*) zu schildern pflegte – die Geschichte gerade der amerikanischen Comics ist voll faszinierender untergegangener Narrationen – diesmal eine Bühne zeigt, auf der sich vor der (oberflächlich gesehen: »realistischen«) Kleinstadtkulisse eine Patientengemeinschaft gebildet hat.

Den vielleicht schönsten Kommentar zu Lucys ständiger Fehler-Diagnose gibt Linus, als sie ihm eine der Listen überreicht, mit denen sie die anderen Figuren heimsucht: »Was soll das heißen – Fehler? Das sind keine Fehler! Das sind Charakterzüge!« Als wir wieder einmal Lucy heiter lächelnd mit einigen Papieren ausrücken sehen, treibt Snoopy sie zwei Bilder weiter mit gefletschten Zähnen in Gegenrichtung vor sich her; die Blätter wirbeln durch die Luft. Charlie Brown konstatiert, dass manche Leute es eben nicht *mögen*, wenn man sie auf ihre Fehler hinweist. Der Sprachgebrauch *some people* wäre, wenn es dessen bedürfte, ein weiteres Indiz (unter unzähligen) für Snoopys komische Vermenschlichung.

Eine typische amerikanische Kindheit

Der *Peanuts*-Strip folgt dem Jahreskalender. Jährlich finden sich Verweise auf den Valentinstag, auf Ostern (Snoopy verteilt als »Easter Beagle« Ostereier), den Ersten April, Muttertag und Vatertag, den Beginn der Baseball-Saison, das *summer camp*, das Ende der Ferien und die Rückkehr in die Schule, Halloween (mit dem stets ersehnten, nie eintretenden Erscheinen des Großen Kürbis), Beethovens Geburtstag am 16. Dezember, Advent und Weihnachten, Neujahr (mit guten Vorsätzen und der ersten kleinen Welle der Depression). Es ist der Jahreslauf der Kindheit. Die Intensität der autobiographischen Identifikation, mit welcher Schulz über seinen Strip spricht, ist überraschend. »The neighborhood in which the characters lived ceased gradually to be real.«* Doch das bedeutet auch, dass zumindest der Autor in der ursprünglichen Szenerie seines Comicstrips so etwas wie eine (stilisierte) Abbildung seiner Kindheitswirklichkeit sah.

* »Die Nachbarschaft, in der die Figuren lebten, hörte nach und nach auf, wirklich zu sein.«

Der Comicstrip ist überdies voll jener mysteriösen kleinen Anspielungen und für den Nichteingeweihten kryptischen ste-

henden Wendungen, wie es sie in jeder Familie gibt – »Don't call me Sir«; »the pumpkin patch which is the most sincere« – von diesem »aufrichtigen Kürbisfeld« wird noch die Rede sein; »you're so wishy-washy«, und so weiter; er ist auch auf dieser Ebene familienförmig. Typisch für die Welt der *Peanuts* ist etwa das Wort *fussbudget*. Diese Bezeichnung für einen mäkeligen, mit allem unzufriedenen Menschen ist auch außerhalb des Strips nachweisbar, doch wird für fast alle Leser hier der Hauptort dieser Wendung sein und bleiben. »Fussbudget« ist so etwas wie ein Ehrentitel Lucys. »Meine Mutter meint, ich bin ganz wundervoll … Ich hole sicher den Titel.« / »Welchen Titel?« / »Miss Fussbudget 1952.« / »Deine Mutter ist eine gute Menschenkennerin, Lucy.« »Sie meint, ich bin wunderbar.« – Als Lucy, Schroeder und Charlie Brown im Sandkasten spielen, steht Lucy auf: Sie müsse jetzt wohl gehen … sie höre ihre Mutter. Er habe nichts gehört, sagt Schroeder verwundert, als sie fort ist. Charlie Brown meint, da solle er froh sein … »Ihre Mutter hat eine spezielle Signalpfeife, die nur *fussbudgets* hören können«.

In den Bereich der zwar nicht rein privaten, aber privat akzentuierten Sprache gehört wohl auch die ständig im Strip zu hörende Redewendung »Good grief«, die zwar außerhalb des *Peanuts*-Strips durchaus vorkommt, aber hier zu einer Art leitmotivischen Sprachgebärde gesteigert wird. Sie bedeutet etwa »Menschenskind«, »Das gibt's doch nicht«, »O Gott«; manchmal tritt sie da ein, wo Kinder einer späteren oder jedenfalls anderen Lebenswelt beiläufig »Scheiße« sagen würden. Das gelegentlich in den deutschen Übersetzungen anzutreffende »Weia!« ist gar nicht schlecht, es fehlt ihm aber etwas: eine gewisse altfränkische Gravität. Im Original klingt es ein wenig, als benutzten diese Kinder immerfort eine fast verschollene Wendung wie »Heiliger Strohsack«.

Charlie-Brown-Figur am Eingang des Charles M. Schulz-Museums in Santa Rosa, Kalifornien, dem Ort, wo Schulz über Jahrzehnte hinweg den Comic Strip zeichnete.

Der folgende Versuch, wesentliche Elemente des *Peanuts*-Strips zusammenzustellen, bedient sich in etwa des Verfahrens, das in der Ethnologie als *thick description* bekannt ist – nicht durch eine abstrakt-theoretische Organisation des Materials, sondern durch die »dichte Beschreibung«, eine Akkumulation von Details kommen Aussagen zustande. Während bestimmte Entwicklungen und Veränderungen skizziert werden, wird der Strip in der Hauptsache als eine konstante »mythologische« Narration aufgefasst, eine stabile, ja: in ihrem letzten Grunde unveränderliche Welt. Zitiert wird, um die individuelle Originalität dieser Schöpfung möglichst direkt zu zeigen, gelegentlich das englische Original (meist mit paralleler Übersetzung); die deutschen Übertragungen sind für diesen Essay angefertigt worden. Die Verwendung des Schrägstrichs / in den Zitaten bedeutet den Wechsel von einem Bild eines Strips zum nächsten, der Doppelstrich // zeigt den Wechsel von einem Tagesstrip zu dem des nächsten Tages an.

Die überraschungsreichste Hundehütte der Welt

»Wie ein Hund jagt er in Träumen.«

Alfred Lord Tennyson, *»Locksley Hall«* (1835)

Würde man eine Umfrage machen und die Leute auffordern, eine Figur aus den *Peanuts* zu nennen, fiele wohl am häufigsten der Name Snoopy. Dieser berühmte Hund ist in gewisser Weise die Gegenfigur zu dem ewig leidenden Charlie Brown; ihm werden seine Träume in pittoresker Vielfalt wahr. Der Anteil Snoopys an der Handlung des Strips ist stetig angestiegen; »it certainly has been difficult to keep him from taking over the feature«*, schreibt Schulz. Tatsächlich hat man häufig kritisiert, dass jenes erwähnte, ursprünglich starke Realismus-Moment (die Schilderungen, die eine Kleinstadtkindheit mit ihren Spielen, Ritualen und Frustrationen erkennen lassen) nach und nach zugunsten der sublim spleenigen Snoopy-Tagträume zurücktreten musste, die später die Alltagswelt überwuchern. Das Interessante an diesem Comic-Hund ist es, mit welcher Konsequenz er sich weigert, die klassische Rolle des Hundes zu erfüllen: die des Begleiters. Die (neben Snoopy) berühmtesten Hunde der Comics, Tintins Milou bei Hergé (ab 1929)

*

»Es war gewiss schwierig, zu verhindern, dass er [Snoopy] den gesamten Strip übernimmt.«

und der Sandy von Little Orphan Annie bei Harold Gray (ab 1924) sind ganz und gar auf diese Rolle des ewigen Kompagnons festgelegt. Wenn Milou auch »denkend« und in den frühen Alben sprechend raisonniert (während Sandy sich auf ein verlässliches »Arf!« beschränkt), verkörpern beide in erster Linie das, was dem Hund als Haupteigenschaft zukommt: die Treue. In den Disney-Comics sind die beiden Mickey Mouse zugeordneten Hunde wenig intelligente, aber unverbrüchlich verlässliche Freunde der Maus: der (einigermaßen) anthropomorphe Goofy und der (einigermaßen) hundeförmige Pluto. Sie begleiten Mickey freudig auf seinen Spaziergängen, Fahrten und Abenteuern. Charlie Brown muss immer wieder schmerzlich feststellen, dass Snoopy nicht mit ihm geht und ihn auch beispielsweise nicht freudig empfängt, wenn er aus der Schule kommt. Er wirft Snoopy vor, die Hunde von anderen Leuten würden hin- und herspringen, wenn das Herrchen aus der Schule kommt. Snoopy beginnt theatralisch zu hüpfen. Charlie Brown: »So sarkastisch habe ich noch nie jemand hin und her springen sehen.«

Die Eltern oder die Großmutter der Van-Pelt-Kinder erscheinen zuerst als *voices off*, Stimmen unsichtbarer Darsteller, die von jenseits des Bildrahmens hereindringen. Später verstummen auch diese Stimmen, und selbst wenn es sich um dramatisch gesehen wichtige Gestalten handelt wie etwa die von Linus angebetete Lehrerin Miss Othmar, sind diese nur indirekt präsentiert, sie erscheinen als jemand, von dem erzählt wird oder der von einer im Bild sichtbaren Figur angeredet