

**SÜDWESTRUNDFUNK
SWR2 AULA – Manuskriptdienst**

**Lauter Zitate und Anspielungen
„Die Simpsons“ und die Kunstgeschichte**

Autor und Sprecher: Professor Henry Keazor *
Redaktion: Ralf Caspary
Sendung: Sonntag, 11. Juli 2010, 8.30 Uhr, SWR 2

Bitte beachten Sie:

*Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.*

*Mitschnitte auf CD von allen Sendungen der Redaktion SWR2 Wissen/Aula
(Montag bis Sonntag 8.30 bis 9.00 Uhr) sind beim SWR Mitschnittdienst in
Baden-Baden für 12,50 € erhältlich.*

Bestellmöglichkeiten: 07221/929-6030

Kennen Sie schon das neue Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

*Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen
Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.
Mit dem kostenlosen Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die
zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de*

*SWR 2 Wissen können Sie ab sofort auch als Live-Stream hören im SWR 2
Webradio unter www.swr2.de oder als Podcast nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/wissen.xml>*

Ansage:

Mit dem Thema: „Lauter Zitate und Anspielungen – „Die Simpsons“ und die Kunstgeschichte“.

Intellektuelle kommen ganz auf ihre Kosten, wenn sie die Kultcomciserie im Fernsehen sehen. Denn es wimmelt in der Welt der gelben Figuren mit den grotesken extravaganten Frisuren, dem Überbiss und den Glubschaugen von

literarischen und kunstgeschichtlichen Zitaten. Also Intellektuelle können mit ihrem Wissen brillieren, indem sie sagen, hast du diese kleine Anspielung auf Dostojewski verstanden oder: Mensch, da war doch ein Gemälde von van Gogh!

Dieses anspruchsvolle Ostereiersuchen ist aber nur eine Ebene. Denn es geht bei den Zitaten und Verweisen um medientheoretische Aspekte. Und genau die erläutert jetzt Professor Henry Keazor, Leiter des Instituts für Kunstgeschichte an der Uni des Saarlandes.

Keazor beginnt seine Analyse mit einem „Couch-Gag“, der kommt immer in der Eingangssequenz der Simpsons vor: Die ganze Familie versammelt sich auf dem Sofa, guckt die eigene Serie an, und in kleinen Rückblenden wird geschildert, auf welche skurrile Weise die Familienmitglieder zum Couchfernsehen gekommen sind:

Henry Keazor:

In einem „Couch-Gag“ weist das Haus der Simpsons z. B. plötzlich genau die unmögliche und paradoxe Raumstruktur auf, wie wir sie aus den Werken des holländischen Künstlers und Grafikers M. C. Escher kennen – konkretes Vorbild hier ist die Lithografie *Relativität* (1953). Die Räume des Hauses scheinen plötzlich vier verschiedenen Gravitationszentren zuzugehören, aus denen heraus jedes Familienmitglied, für die jeweils anderen scheinbar an der Decke bzw. an den Wänden entlang laufend, auf das Wohnzimmer mit dem Fernseher zustreben, wo offenbar wieder die uns gewohnten Realität zu herrschen scheint.

Die Eingangssequenz macht also deutlich, dass wir nicht einfach die Simpsons schauen, sondern wir schauen sie gemeinsam mit ihnen und werfen so auch zugleich einen z. T. entlarvenden Blick in und auf das Fernsehen, sowohl durch die Art, wie es in der Serie dargestellt wird, als auch durch die z. T. bissigen Kommentare der Simpsons, die das Schauen mit den Simpsons besonders rahmen. Nicht umsonst hat der englische Autor Jonathan Gray seine 2006 erschienene Studie über die Simpsons mit dem Titel „Watching with the Simpsons“, also „mit den Simpsons schauen“, überschrieben.

Für eine Fernsehserie ist es ungewöhnlich, dem eigenen Medium eine solche Präsenz und Aufmerksamkeit zu geben, da damit die sonst eigentlich immer angestrebte Illusion beständig zerstört wird – d. h.: erinnere ich den Zuschauer permanent daran, dass er Fernsehen schaut, verhindere ich seine vollständige Versenkung in und seine Absorption durch das Medium – und damit auch ein Stück weit die von ihm eigentlich erhoffte entspannende und selbstvergessene Unterhaltung.

Jedoch nicht nur dieser Teil der Eröffnungssequenz – die Versammlung vor dem Fernseher – ist voller Verweise, sondern die ganze Sequenz an sich ist schon ein solcher Verweis: Sie lehnt sich eng an die Vorspannsequenz des Zeichentrickklassikers *The Flintstones* (*Familie Feuerstein*), die zwischen 1960 und 1966 in den USA produziert und ausgestrahlt wurde (ab 1966 dann auch in Deutschland, auch hier im Kinderprogramm).

Die Serie hatte in den USA zwei Vorspannversionen: In den ersten beiden Staffeln der es insgesamt auf sechs Staffeln bringenden Serie fuhr Fred Flintstone (oder „Fred Feuerstein“) im Auto durch seine Heimatstadt Bedrock, um schließlich zu Hause vor dem Fernseher Platz zu nehmen und sich die entsprechend eingeleitete Folge anzuschauen, das heißt also, auch er schaut schon seine eigene Serie. Für die Wiederholungen dieser Folgen sowie für die nachfolgenden Staffeln wurde dann jedoch die heute allgemein mit den Flintstones assoziierte Vorspannsequenz erarbeitet, bei der Fred (ebenso wie später Homer Simpson) mit Dienstschluss in freudiger Hast seine Arbeitsstelle verlässt, nach Hause fährt, seine Familie einsammelt und mit ihnen in ein Autokino fährt, wo man sich dann offenbar gemeinsam die somit eingeleitete Folge anschaut: Bereits hier hatte man also jenes Spiel mit dem Selbstverweis, wenngleich dieses dann im Rahmen der einzelnen der Folgen nicht so konsequent weiter verfolgt wurde wie bei den „Simpsons“, wo man für die eigene Einleitungssequenz die beiden im Rahmen der „Flintstones“ erprobten Modelle miteinander kombinierte: Heimkehr vor den Fernseher und Zusammenführung der Familie.

Ein solcher Rekurs macht deutlich, dass die „Simpsons“ sich als ihres Status als im Fernsehen laufende Serie und zudem als Zeichentrickserie bewusst sind – daher der Verweis auf einen frühen Vorläufer, nicht nur im Hinblick auf das Genre: die Zeichentrickserie, sondern auch auf dessen (und damit die eigene) Bedeutung: „The Flintstones“ war die erste Zeichentrickserie, die in den USA (wie dann später auch „Die Simpsons“) im Abendprogramm gezeigt wurde – im Gegensatz zu Deutschland: hier wurden beide Serien im Kinder- bzw. Vorabendprogramm gesendet.

Damit aber haben wir uns erst dem Verweis der Simpsons auf das eigene Medium und dessen Geschichte genähert. Es gibt noch mehr davon – gerade im Bereich der so genannten „Couch Gags“, wo die Simpsons entweder häufiger berühmten Figuren der Zeichentrick-Geschichte begegnen, wie z. B. den eben erwähnten „Flintstones“, oder aber selbst deren Aussehen annehmen, etwa wenn sie plötzlich im frühen Erscheinungsbild der Mickey Mouse der späten 20er Jahre auftreten.

Woraus erklären sich nun aber die zuvor bereits kurz angesprochenen Kunstverweise?

Zur Beantwortung der Frage muss man weiter fragen, nämlich aus welchen Elementen sich ein Zeichentrickfilm zusammensetzt: Er bezieht seine Wirkung aus einzelnen Zeichnungen bzw. Malereien, die durch die rasche Abfolge, in der sie gezeigt werden, Bewegung suggerieren. Da die Simpsons nun, wie gezeigt, schon ihren eigenen Status als eine im Abendprogramm laufende Zeichentrickserie sowie die Geschichte dieses Mediums und Sendeplatzes thematisieren, ist es nur konsequent, dass sie auch ihre Machart und ihre Bestandteile – also Film und grafisches bzw. malerisches Medium – thematisieren. Und dies geschieht über den Brückenschlag zur bildenden Kunst.

Man kann das sehr gut an vielen Episoden beobachten, ich greife nur eine heraus: In der 1999 entstandenen Folge „Mom and Pop Art“ aus der 10. Staffel (dtsh. Titel „Überraschung für Springfield“) z. B. wird das verunglückte Produkt von Homers

Versuch, den Fertigbausatz für einen Gartengrill zusammen zu bauen, von einer Galleristin für das Werk eines "Outsider-Künstlers" gehalten (d. h. eines Schöpfers naiver bzw. anti-akademischer Kunst, die von Kindern, Laien und Menschen mit geistiger Behinderung jenseits der etablierter Kunstformen geschaffen wird).

Solcherart plötzlich in den Status eines Avantgarde-Künstlers erhoben, versucht Homer, ein eigentlich eher dem Bier, Essen, Faulenzen und schlechtem Fernsehen zugeneigter, mithin wenig intellektueller Mensch, diesem Anspruch gerecht zu werden, indem er nun bewusst Kunstwerke im Stil seines Erstlingswerks zu schaffen versucht. Doch die Resultate vermögen sein neu gewonnenes Publikum nicht zu überzeugen und er gerät in eine Schaffenskrise. Seine Frau Marge, die eigentliche Künstlerin in der Familie – sie ist Hobbymalerin –, versucht, ihm die mangelnde Inspiration durch einen Museumsbesuch zu verschaffen.

Dort allerdings schläft Homer bezeichnenderweise sofort ein und träumt, er werde von Protagonisten berühmter Kunstwerke bzw. von deren Schöpfern angegriffen: Leonardo da Vincis *Vitruvianische Figur* z. B. verprügelt ihn, Andy Warhol versucht, ihn mit gigantischen Exemplaren seiner Campbell Soup Dosen zu erschlagen. Von dem Traum sowie seinem anhaltenden Mangel an Inspiration verwirrt, fragt Homer seine Tochter Lisa, die Intellektuelle der Familie, was er tun könne, um künstlerisch wieder produktiv zu werden, und sie antwortet ihm, dass er versuchen solle, „etwas Großes und Gewagtes“ zu schaffen.

Diesem Rat folgend und in der Tradition der Happening-Künstler sowie der so genannten "Situatonisten" (einer künstlerischen Bewegung, die Situationen zu schaffen versuchte, in denen das Alltagsleben zum Kunstwerk werden sollte), überflutet Homer seine Heimatstadt Springfield, um sie in ein zweites Venedig zu verwandeln: Homer hatte zuvor im Museum eine (tatsächlich existierende, 1840 entstandene) Venedig-Darstellung des englischen Malers William Turner gesehen und seine große und gewagte Tat besteht nun darin, die dort in kleinem Maßstab dargestellte Szenerie einer Stadt im Wasser am eigenen Wohnort nachzustellen, indem er sie überflutet. Nach anfänglicher Verwunderung und Empörung sind die Bewohner von Springfield begeistert – Homer hat seinen Status als außergewöhnlicher Künstler unter Beweis gestellt, aber die letzte Szene verabschiedet uns mit einem Blick auf eine traditionellere Kunstform: Marge, eben eigentlich die Künstlerin der Familie, hält die von Homer geschaffene Wasserlandschaft in einem von ihr gemalten Ölbild fest.

Die Folge thematisiert also zum einen Beziehungen und Abhängigkeiten, wie man sie oft in der Kunst und ihrer Geschichte beobachten kann:

- Ein Künstler (Homer) sieht das Werk eines anderen Künstlers (Turner), das einen großen Eindruck auf ihn macht und ihn zu einem eigenen, daran anknüpfenden Werk inspiriert.
- Er interpretiert dieses, indem er es seiner Realität anpasst (Turners Bild zeigt Venedig und ist kleinformatig – Homers Installation bezieht seine komplette Heimatstadt Springfield). Wir werden gleich sehen, dass die Produzenten der „Simpsons“ eben dies (die Anpassung der Realität an ihre Serie) ebenfalls

beständig vornehmen. Insofern handelt es sich wieder um eine Form von Selbstverweis.

- Seine Frau Marge schließlich überträgt die "reale" Szenerie der überfluteten Stadt wieder zurück in ein kleinformatiges Gemälde, also in eine traditionelle Kunstform: Wie schon zuvor inspiriert ein Kunstwerk wiederum ein anderes, nur, dass dieses Mal der umgekehrte Weg von groß zu klein beschritten wird.

Um all diese und weitere Themen und Beziehungen (Inspiration, Kreativität und das Herstellen und Schaffen von Dingen) zu betonen, haben die Autoren der Folge eine Szene in die Sequenz des Museumsbesuchs eingefügt, welche wiederum einen starken Selbstbezug aufweist. Angespielt wird hierbei darauf, dass

- ein Zeichentrickfilm etwas Gemachtes, von jemandem Hergestelltes, Gezeichnetes und Gemaltes ist,
- dass seine Figuren folglich fiktiv, erfunden sind,
- dass diese Figuren erst mit Hilfe der filmischen Mittel animiert, in scheinbare Bewegung versetzt werden müssen (dies wird auch durch den Traum von Homer thematisiert, wo die eigentlich still stehenden Figuren von Kunstwerken lebendig werden und mit Homer, also einer Zeichentrickfigur, interagieren).

Was passiert nun in dieser Szene? Homer entdeckt, dass eine Zeichnung von der Hand seines Erfinders Matt Groening im Museum hängt, die zwei seiner früheren Geschöpfe, die Comicfiguren Akbar und Jeff, zeigt. Ungläubig, vielleicht auch neidisch angesichts des eigenen künstlerischen Misserfolgs, stößt Homer den ungläubigen Ruf aus: "Matt Groening? Was macht der denn in einem Museum? Der kann doch kaum zeichnen." Sofort, so als ob er für diese respektlosen Bemerkung bestraft werden sollte, stößt plötzlich ein gigantischer Radiergummi in das Bild hinein, der Homer am Kopf trifft und dort an ihm herumzureiben beginnt. Sich anscheinend seines Status als lediglich gemalter Schöpfung eines Künstlers bewusst, ruft Homer aus: "Oh nein – ich werde ausradiert!" Aber der Radiergummi erweist sich im nächsten Moment als zu einem Kunstwerk von Claes Oldenburg gehörig, einem Künstler, der Gebrauchsdinge des Alltags in Form stark vergrößerter Skulpturen und Objekte darstellt, um die Aufmerksamkeit auf deren üblicherweise von uns übersehene bzw. gering geschätzte Existenz zu lenken. In diesem Fall ist es ein riesiger Bleistift, der gerade am Museum angeliefert wird und dessen Endstück Homer versehentlich am Kopf traf.

Auf diese Weise gelingt es den Autoren der Episode, einerseits den strafenden Eingriff eines Schöpfers gegenüber einer seiner renitenten und respektlosen Figur anzudeuten – und ihn zugleich zu konterkarieren, indem sich der scheinbar Groening gehörende Radiergummi tatsächlich als zum Werk eines anderen und zudem „echten“ Künstlers gehörig entpuppt.

Das Motiv eines Zeichners, der mit einem seiner Geschöpfe kommuniziert, während er es noch zeichnet, ist ein alter Topos, der im Medium des Zeichentrickfilms von dessen Anfängen an häufige Anwendung fand (ich verweise hier nur auf ein diesbezügliches Meisterwerk wie John Randolph Brays Film *Bobby Bumps* von 1918 oder Michael Malteses und Charles M. Jones' Zeichentrickfilm *Duck Amuck* von 1953. Allerdings erhält dieses Motiv hier eine neue Bedeutung, da es nun im Kontext

einer Geschichte erscheint, in der Fragen des Schaffens, der Originalität und Kreativität sowie nach dem Verhältnis von Alltagskultur und Kunst thematisiert werden (die an der Wand hängende Zeichnung stammt aus einem Comic-Kontext und Homer verweigert seinem Schöpfer ja die Berechtigung, mit solchen Werken in einem Museum vertreten zu sein).

In Fällen wie diesen sehen wir die Simpsons, wie sie in ihrer Welt mit als solche erscheinenden Kunstwerken interagieren und umgehen, d. h. die Sphäre der Kunst ist von der Realität der Zeichentrickfiguren deutlich getrennt (wenn wir die Träume von Homer ausnehmen, in denen diese Bereiche ineinander übergehen). Wie wir jedoch bereits bei dieser Szene sowie bei der Szene, bei dem die Simpsons in das Universum einer M.C. Escher-Lithographie übertragenden Couch-Gag gesehen haben, gibt es auch Fälle, in denen Kunst nicht als im Museum aufgestellte oder an die Wand gehängte und damit klar als solche erkennbare Werke erscheint, sondern vielmehr implizit, versteckt erscheint, mit der Realität der Simpsons verschmilzt und sie somit prägt (mithin aber für den Zuschauer auch schwerer identifizierbar wird).

Ein gutes Beispiel hierfür stellt die Episode „The Crêpes of Wrath“ dar von 1990; der deutsche Titel „Tauschgeschäfte und Spione“ vermag es leider nicht, den anspruchsvolleren Verweis des Originaltitels auf den 1939 von John Steinbeck veröffentlichten Roman „The Grapes of Wrath“ (Früchte des Zorns) widerzuspiegeln: Indem die ursprünglichen „Grapes“, also die Weinreben, hier gegen die ähnlich klingenden „Crêpes“, also die dünnen französischen Pfannkuchen ersetzt werden, wird zum einen schon angedeutet, dass es in der Folge vor allem um eben die im Titel getilgten „Grapes“, die Reben, gehen wird, während das sie ersetzende „Crêpes“ zugleich den Frankreichbezug der Episode andeutet. Solche Anspielungen zeigen, dass man als Simpsons-Zuschauer auch die Literaturgeschichte gut kennen sollte.

In der Folge wird Bart zur Strafe auf einen Schüleraustausch nach Frankreich geschickt. Dort am Flughafen angekommen, wird er von einem seiner beiden künftigen Gastväter mit einem Motorradzweisitzer abgeholt. Angesichts dessen sowie der ihm auf einem Flaschenetikett gezeigten Darstellung des Weingutes, zu dem sie fahren werden, reagiert er zunächst begeistert und erwartungsvoll. Doch nach einer Fahrt durch verschiedene Landschaftsszenarien am Zielort angekommen, muss Bart feststellen, dass er in seinen Erwartungen gründlich enttäuscht wird: Das Weingut erweist sich als halb verfallen, statt eines idyllischen Ferienaufenthaltes erwartet ihn schwere Fronarbeit bei der Weinherstellung und seine beiden Gastväter Ugolin und César entpuppen sich schließlich sogar auch noch als skrupellose Verbrecher, die ihren Wein mit Frostschutzmittel panschen. Die Folge greift also den 1985 die österreichischen und deutschen Weinwirtschaft erschütternden Skandal um Wein mit Diethylglykol versetzenden Winzern auf.

Um Barts zuvorige, übermäßig idyllische Erwartungen (und möglicherweise auch diejenigen des Zuschauers) in Bezug auf Frankreich anschaulich zu illustrieren und die Kluft zwischen Imagination und Realität besonders tief reißen zu lassen, arbeiten die Autoren der Folge mit einer Serie von Bildern: Da ist zunächst die – künstlerisch anspruchslose – Darstellung des Weingutes auf dem Flaschenetikett, die den Zuschauer jedoch bereits wachsam und sensibel für die folgende Sequenz der Fahrt

zum Weingut machen soll – denn beim genaueren und langsameren Hinsehen (die ganze Sequenz läuft sehr schnell ab und es lohnt sich bei den „Simpsons“ immer, eine Episode noch einmal auf DVD zu schauen, wo man den Film langsamer laufen oder ganz anhalten kann), – bei genauerem Hinsehen also entpuppen sich die Landschaften, durch die Bart und sein Ziehvater fahren, als eine Reihe von berühmten, lediglich entsprechend adaptierten Gemälden: Bart und sein Ziehvater passieren tatsächlich

- die Brücke von Claude Monets „Der Seerosenteich“ von 1899 (Princeton (New York), The Art Museum, Princeton University)
- Vincent van Goghs „Getreidefeld mit den Raben“ von 1890 (Amsterdam, Stedelijk Museum)
- Henri Rousseaus „Der Traum“ von 1910 (New York, Museum of Modern Art) sowie
- Édouard Manets „Déjeuner sur l’herbe“ von 1863 (Paris, Musée d’Orsay), also das berühmte „Picknick im Freien“.

Um diese Fahrt durch Gemälde möglich zu machen und die beiden Motorradreisenden bruchlos einfügen zu können, werden die Gemälde entsprechend dem etwas summarischen und sehr bunten Erscheinungsbild der Simpsons angepasst, und auch die Protagonisten der Gemälde, die Frau in Rousseaus „Traum“ oder die Picknickenden in Manets „Déjeuner“, werden der typischen Physiognomie der Simpsons (gelbe Haut, große kugelrunde Augen, Überbiss, vier Finger) angepasst. Was wir zuvor bereits im Kontext der „Mom and Pop Art“-Episode dort beobachtet hatten (die Anpassung der Realität), kann hier also ebenfalls und sogar besonders gut und anschaulich studiert werden.

Denn auch die beiden Schurken, die französischen Weinpanscher Ugolin und César haben eine klar angebbare Herkunft: Sie sind nicht Erfindungen der Autoren der Episode, sondern – ebenso wie die Gemälde – intermediale Zitate: Sie stammen, wie man deutlich an ihrem physiognomischen Erscheinungsbild sehen kann, aus den Verfilmungen der Romane Marcel Pagnols durch Regisseur Claude Berri, „Jean de Florette“ und „Manon des Sources“ von 1986, wo die beiden Romanfiguren Pagnols César und Ugolin von den beiden bekannten französischen Schauspielern Yves Montand und Daniel Auteuil dargestellt werden – an deren Interpretation der beiden Charaktere und mithin an das Aussehen von Montand und Auteuil sind César und Ugolin dann in der Simpsons-Folge auch deutlich angelehnt. Dies zeigt, dass man beim Verfolgen der Simpsons auch seine Filmgeschichte kennen sollte. Die Folge „The Crêpes of Wrath“ wartet sogar mit noch obskureren und komplexeren Verweisen auf, denn am Schluss der Episode bringt Bart seiner kleinen Schwester Maggie eine roten Luftballon mit, von dem diese in die Höhe gezogen wird: Dies sowie das Geschenk an sich sind eine klare Hommage auf den wenig bekannten poetischen Kurzfilm „Le Ballon Rouge“ des französischen Regisseurs Albert Lamorisse von 1956.

Übrigens erhalten die beiden Weinpanscher – trotz ihrer Anlehnung an Yves Montand und Daniel Auteuil – ihre Stimmen hier noch von amerikanischen Synchronsprechern; in späteren Jahren ging man dann bei den Simpsons verstärkt dazu über, einem bestimmten Schauspieler oder Prominenten nachmodellierte oder

ihn sogar darstellende Figuren auch von der entsprechenden Person selbst sprechen zu lassen, woraus sich die äußerst erfolgreiche Tradition der Gastauftritte berühmter Persönlichkeiten aus Politik, Gesellschaft und Kultur etablierte – so lieh z. B. ein Künstler wie der amerikanische Pop-Art-Maler Jasper Johns in der Folge „Mom and Pop Art“ seinem Zeichentrick-Äquivalent selbst die .Stimme

All dies macht deutlich, dass sich diese Anspielungen ganz dezidiert an den Zuschauer richten, d. h. es ist nicht davon auszugehen, dass der hinsichtlich kultureller Dingen wenig bewanderte oder auch nur interessierte Bart sich die Fahrt durch die Gemälde vorstellt oder seiner kleinen Schwester ein ganz besonders raffiniertes Geschenk mitbringen will. Vielmehr soll dem Zuschauer auf witzige und zugleich clevere Weise deutlich gemacht werden, dass Bart (und der Zuschauer selbst) sehr idyllische, „künstliche“ und ein Stück weit auch klischeeverhaftete Erwartungen in Bezug auf seine Umgebung und seine Zeit in Frankreich hegt, indem man Bart eben durch die Szenerie von vier Landschafts-Bildern fahren lässt, die man in jedem Buch zur französischen Kunst findet.

Zwei Dinge werden hieran ersichtlich:

1. Auf Seiten der Autoren: Ein solcher Reichtum und eine derartige Dichte von Verweisen sind schwerlich auf eine einzige Person zurückzuführen. Wie wir gesehen haben, ist Matt Groening nicht der alleinige Schöpfer dessen, was wir unter dem Titel „Die Simpsons“ auf dem Fernsehschirm und seit 2007 im Kinos sehen. Tatsächlich stammte gerade die erste Generation der Simpsons-Autoren aus ehemaligen Studenten der Kunstgeschichts- oder Medienwissenschaften von der Universität Harvard, einer der führenden nordamerikanischen Universitäten.
2. Auf Seiten des Publikums: Wie eingangs dargelegt, wenden „Die Simpsons“ sich an ein erwachsenes Publikum wendend. Dennoch erhebt sich hier die Frage, von wievielen Zuschauern zu erwarten ist, dass sie diese komplexen und zudem zuweilen extrem schnell gezeigten Verweise erkennen können?

Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass „Die Simpsons“ ist nicht das erste Beispiel für solche, auch selbstbezüglichen Verweise in Film und Fernsehen sind – allerdings findet man sie bei den „Simpsons“ in einer ganz besonders hohen Dichte und Geschwindigkeit.

Dies ist zum einen dadurch ermöglicht, dass die Serie auf das in den vorangegangenen Jahrzehnten von anderen Filmen und Serien sozusagen „erarbeitete“ Repertoire an solchen Verweisstrategien zurückgreifen konnte, und zwar sowohl, was die Konzeption solcher Verweise angeht, als aber auch die Rezeption: Denn dadurch, dass solche Strategien vorher in anderen Filmen und Serien zunehmend häufiger angewendet wurden, können die Autoren der „Simpsons“ davon ausgehen, dass das Publikum nicht nur gelernt hat, mit solchen Verweisen umzugehen, sie zu verstehen und zu genießen, sondern dass es sie inzwischen nachgerade von einer sich selbst als intelligent und komplex verstehenden Medienform erwartet. Wie der Anglist David L.G. Arnold dies 2004 formuliert hat: „Der regelmäßige Fernsehkonsum hat uns alle in angehende Medien-Theoretiker verwandelt, welche die Fähigkeit besitzen, eben jenes Medium zu

kritisieren und zu formen, dass wiederum uns bestimmt“ – etwas, das der Fernsehkritiker David Bianculli „teleliteracy“ („Fernsehbildung“ oder „Fernseh-Alphabetisierung“) genannt hat.

Dass man den mit den Begriffen „Bildung“ und „Alphabetisierung“ assoziierten Begriff der Erziehung hier nicht zu unrecht mitdenkt, zeigt das Phänomen der so genannten „Guidebooks“, einer Serie von Handbüchern bzw. Führern durch die Simpsons-Serie, welche von deren Autoren und Machern einige Jahre nach dem Start der Sendung vorgelegt wurde. Um zum einen auf vom Publikum eventuell nicht erkannte Gags und Verweise hinzuweisen, zum anderen aber so auch dessen Sensibilität und Kompetenz im Hinblick auf das Erkennen und Entschlüsseln solcher Verweise zu entwickeln, zu schulen und zu steigern, werden in diesen Handbüchern einige (aber nicht alle) der z. T. ausgesprochen komplexen Anspielungen und Zitate aus Literatur, Musik, Kunstgeschichte, Geschichte, Politik und Gesellschaftswissenschaften identifiziert und erklärt. Unter der besonderen Rubrik „The Stuff You May Have Missed“ („Die Sachen, die Dir möglicherweise entgangen sind“) werden schließlich noch ganz besonders entlegene, komplizierte oder im Vollzug sehr schnell ablaufende Verweise und Anspielungen.

Somit wird nicht nur die Neugierde des Publikums befriedigt, sondern im Gegenteil sogar noch gesteigert, denn der Zuschauer und Leser wird so auf das z. T. sehr komplexe Funktionieren der Serie eingestimmt und dazu angehalten, eigenständig weitere, im Buch nicht erklärte Hinweise zu erkennen und zu entschlüsseln. Auf diese Weise kann der Zuschauer schließlich fast eine Art von eingeschworener Gemeinschaft mit den Autoren und Produzenten der Serie sowie anderen Zuschauern eingehen, die sich über das gemeinsame, sie verbindende Wissen definieren.

Die Serie ist mithin, wie der Anglist John Alberti dies formuliert hat, „nicht einfach nur ein Kommentar über Kultur, sondern zugleich ein Eingriff in eben diese Kultur“. In der Tat greifen die Simpsons nicht einfach nur Bruchstücke unserer Kultur in Form von Zitaten, Verweisen, Anspielungen auf, um sie damit zugleich ironisch und z. T. sehr bissig zu kommentieren, sondern sie ergreifen damit in gewisser Weise Besitz von ihnen, schon alleine insofern, als diese Bruchstücke künftig sehr oft von da an geradezu untrennbar mit den Simpsons und deren ironischer Interpretation verbunden sind.

Was dies für die Kunst bedeuten kann, hat der Journalist Tad Friend auf die Formulierung gebracht: „Gute Kunst, die 30 Millionen Leute erreicht und diesen das Gefühl gibt, miteinander verbunden zu sein, kann uns vielleicht mehr geben als großartige Kunst, die 3.000 Leute erreicht und diesen das Gefühl gibt, mehr oder weniger alleine zu sein. Heutzutage haben die Standards für die Kunst sich verändert und erweitert. Die Zukunft gehört Bart Simpson“.

Dies mag auf den ersten Blick etwas übertrieben scheinen, aber ein letzter Blick auf die vergangene *documenta 12* in Kassel von 2007 (das Jahr, in dem übrigens auch der erste Simpsons-Kinofilm herauskam) mag eine solche Behauptung dennoch etwas stützen – und zugleich das eingangs zitierte Statement bestätigen, dass demjenigen, der die Simpsons nicht kennt, ein wichtiges Stück Kunstgeschichte fehlt:

Denn auf der *documenta* war eine 2004 von dem kanadischen Künstler Luis Jacob geschaffene Installation zu sehen, die aus zwei Serien von Fotografien bestand, darunter auch die Arbeit *Album III*. In ihr wurden Bilder von Steinskulpturen gezeigt wie z. B. den so genannten *moai*, den berühmten Monumentalköpfen auf den Osterinseln. Unter diesen Fotografien ehrwürdiger Kunstwerke konnte man jedoch auch aus anderem Kontext wohlbekannte Züge erkennen: Das Foto einer Statue mit großen kugelrunden Augen, einem Überbiss, vier Fingern sowie einer extravaganten Frisur – niemand anderes als Bart Simpson, dargestellt in Form einer Steinstatue. Einige der Besucher durch die Ausstellungen geleitenden *documenta*-Führer erkannten ihn nun aber offenbar nicht, denn auf neugierige Rückfragen von Seiten des diesbezüglich z. T. kompetenteren, jugendlichen Publikums erklärten sie, es handele sich um das Foto einer weiteren Statue aus archaischer Zeit.

Wer heutzutage die Simpsons nicht kennt, dem fehlt also tatsächlich ein wichtiges Stück Kunstgeschichte. Die ist in zweifacher Hinsicht zu verstehen:

1. Hinsichtlich der von den „Simpsons“ sozusagen ausgeübten „Lehrfunktion“ durch die dort erfolgenden Verweise auf die Kunstgeschichte.
2. Ebenso, wie die „Simpsons“ zuvor Kunst zitiert und auf sie verwiesen haben, so werden sie nun selbst für Zitate und Verweise von Seiten der Kunst genutzt – dies vielleicht auch, weil sie inzwischen selbst in gewisser Hinsicht schon Kunst sind.

*** Zum Autor:**

Henry Keazor studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg und an der Pariser Sorbonne. Er promovierte 1996 und war bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am kunsthistorischen Institut in Florenz bzw. am kunstgeschichtlichen Institut in Frankfurt. Er habilitierte sich 2005 und war zunächst Gastprofessor an der Universität Mainz, danach Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Seit September 2008 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes inne. Seine Arbeitsschwerpunkte sind u. a.: französische und italienische Barockmalerei, Kunst und deren Rezeption in Literatur und Medien, das Phänomen der (Kunst-)Fälschung, Musikvideos.

Bücher (Auswahl):

- Poussin. Taschen Verlag. Oktober 2007.
- "Il vero modo": Die Malereireform der Carracci. Verlag Mann (Gebr.). September 2007
- Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analyse (zus. mit Thorsten Wübbena), Verlag Transcript, 2. überarbeitete Auflage, Februar 2007.