

Kunst und Film bei den SIMPSONS™

Seit Ende 1989 im amerikanischen Fernsehen als eigenständige Zeichentrickserie laufend, hat sich die 1987 von Matt Groening entwickelte Cartoon-Familie inzwischen auch in Deutschland etabliert. Der Grund für ihren Erfolg ist sicherlich u. a. in dem Umstand zu sehen, dass es der vielschichtig angelegten Serie gelingt, generationsübergreifend Kinder, Jugendliche und Erwachsene zu begeistern, denen jeweils unterschiedliche Anreize geboten werden. Als ein wesentliches Element haben sich dabei jene Momente erwiesen, in denen auf kulturelles Bildungsgut, insbesondere aus dem Bereich der Kunst- und Filmgeschichte, verwiesen wird.

Kultstatus und Selbstreferentialität

Unter jenen Eigenschaften, welche Fernsehserien der späten 80er und 90er Jahre von denen der 60er und 70er Jahre unterscheiden, ragt als ein wesentlicher Aspekt insbesondere die bei den jüngeren Produktionen anzutreffende Selbstreferentialität hervor: Während eine Serie früher in den ersten Folgen zunächst einmal jene Profile, Figuren und Kontexte suchen und entwickeln musste, auf die sich spätere Episoden dann rückbeziehen konnten, weisen heutige Fernsehserien gleich von Anfang einen klar definierten und von prägnanten Charakteren bevölkerten Kosmos vor. Es genügt in diesem Zusammenhang auf eine Sit-Com wie ›Ally McBeal‹ zu verweisen, wo sowohl die Idiosynkrasien der Titelfigur als auch die Ticks und Manien ihrer Partner von der ersten Folge an präsent sind und als referenzträchtige, besondere Kennzeichen eingesetzt werden.

Dies ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass die Produzenten solcher Serien im Laufe der Zeit einen

direkten Zusammenhang zwischen Selbstreferentialität und Kultstatus beobachten konnten; aber während der Auslöser für solche selbstreferentiellen Strategien innerhalb einer Serie zuvor in deren bereits erlangtem Kultstatus lag (da die Produzenten dann sicher sein konnten, dass sie auf eine eingeschworene Gemeinschaft von Zuschauern rechnen konnten, denen eben jenes Vorwissen um die Eigenarten der Charaktere gemein war, das die Vorbedingung für Anspielungen darstellt), hat sich die Situation inzwischen umgekehrt: Denn heute versucht eine Serie gleich von ihrem Beginn an, Kultstatus zu erlangen, indem sie selbstreferentiell verfährt. Ziel ist es dabei, eine Gemeinschaft von Fans zu schaffen, die willig und fähig ist, sich auf die Fährte solcher Selbstverweise schicken zu lassen und deren Entdeckung und Entschlüsselung auszukosten.

Das Instrumentarium dieser Verweise hat sich dabei auch von den die Serie bevölkern den Charakteren auf die ganze Art und Weise der Erzählung ausgeweitet. Da das Verfahren der Referenz per definitionem eines Objektes bedarf, auf das ver-



Abb. 1

Die Simpsons, wie sie sich heute präsentieren ...
Bild: Matt Groening/Ray Richmond, *The Simpsons – A Complete Guide to Our Favourite Family*,
London 1997.

wiesen bzw. angespielt werden soll, wird die angestrebte Gemeinschaft zwischen den Produzenten bzw. Autoren einer Serie und ihrem Publikum vor allem durch repetitive Muster aufgebaut, die im Laufe der Zeit geradezu die Form von Ritualen annehmen.

All dies kann auch anhand einer Cartoon-Serie aufgezeigt werden, die sich gleich mit ihrer Erstausstrahlung im Jahre 1989 als ein höchst selbstreflexives Produkt erwiesen hat. Dies wurde wahrscheinlich durch den Umstand gefördert, dass Matt Groening, der Schöpfer der ›Simpsons‹ (Abb. 1), seine Figuren zwischen 1987 und 1989 ausprobieren und entwickeln konnte, als die Fernseh-Familie noch im Rahmen der Comedy-Serie ›The Tracey-Ullmann-Show‹ als fünfminütige Einlage auftrat. Ihr schnell wachsender Ruhm kann daran ermessen werden, dass die Simpsons bald darauf auch schon in der Einführungssequenz auftreten und Tracey Ullmann mit den Stimmen der auch sonst in der Show mitwirkenden Schauspieler Julie Kavner (die in der Originalfassung die Marge Simpson spricht) und Dan Castellaneta (Homer Simpson) begrüßen durften. Dass Groening diese 48 Kurzfilme tatsächlich dazu nutzte, um seine Geschöpfe zu entwickeln, lässt sich schon alleine daran erkennen, dass die Simpsons nach und nach von

ihrem ursprünglichen, skizzenhaft und daher leicht grotesken Erscheinungsbild (Abb. 2) zu ihrer heutigen Gestalt mutierten – wenngleich Groening ihnen anlässlich ihres Sprunges in die eigene knapp 30-minütige Sendung noch einmal einen letzten mildernden Schliff verpasste.



Zum Autor

Geb. 1965, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und Paris, Promotion 1996 in Heidelberg über Nicolas Poussin, Stipendiat und Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz, seit 1999 Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt/M. Publikationen zur französischen und italienischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, gegenwärtig Arbeit an einer Habilitationsschrift über die Malereireform der Carracci.

›America's most dysfunctional family‹

Gleich die ersten Folgen der Eröffnungs-Staffel werden von einer Sequenz eingeleitet, die seitdem zu einer Art von Ritual für die Fans geworden ist: Ein Chor von wohlklingend aufeinander abgestimmten Frauen- und Männerstimmen singt (sehr im Stil der Fernsehserien der 60er Jahre) den Namen der Familie, der nun – passend zu der Harmonie des überirdischen Gesanges – aus den Tiefen eines blauen Himmels und von sich malerisch teilenden Wolkenbänken gerahmt in gelber Schrift auf den Zuschauer zu eilt. Doch die engelshafte Stimmung wird sogleich durch das Erscheinungsbild der wie hingekrit-

zelt erscheinenden, zitternden Buchstaben kontrariert, die eher dazu geeignet erscheinen, die ›Munsters‹ oder die ›Addams Family‹ anzukündigen, denn eine durchschnittliche amerikanische Familie – dies schon ein erster Hinweis darauf, dass wir in den folgenden 30 Minuten ›America's most dysfunctional family‹ präsentiert bekommen. Unterlegt von Danny Elfmanns lebhafter Musik eröffnet sich nun ein Blick auf Springfield, den Wohnort der Simpsons, dessen Stadtbild insbesondere von den beiden Kühltürmen jenes Atomkraftwerkes geprägt wird, in dem Vater Homer als Sicherheitsinspektor arbeitet. Die Kamera zoomt in das Klassenzimmer einer Schule, wo Sohn Bart alleine vor einer Tafel steht und unzählige Male einen Satz anschreiben muss, der auf die Natur seines zu dieser Strafe führenden Vergehens verweist. Von der Schulglocke erlöst, prescht er mit seinem Skateboard aus dem Gebäude heraus, während die Szene nun zu Homer wechselt, der –



Abb. 2

... und wie Matt Groening sie noch zwischen 1987 und 1989 auftreten ließ.

Bild: Matt Groening/Ray Richmond, *The Simpsons – A Complete Guide to Our Favourite Family*, a.a.O.



Abb. 3

Couch Gag einer Vorspannsequenz: Die Simpsons von heute finden ihr Fernsehsofa von ihren Ebenbildern aus der Tracey-Ullmann-Periode besetzt.

Bild: Henry Keazor.

von der Fabriksirene erlöst – im wahrsten Sinne des Wortes sein Werkzeug fallen lässt und nach Hause eilt.

Mit Mutter Marge, die gerade beim Einkaufen ist und deren Baby Maggie an der Kasse unter die zu bezahlenden Waren gerät, bekommen wir zwei weitere Familienmitglieder vorgestellt, während Barts Schwester Lisa gezeigt wird, wie sie gerade wegen ihres exzentrischen Saxophonspiels des Schulorchesters verwiesen wird. Schließlich finden wir alle Familienmitglieder auf dem Heimweg: Homer, der mürrisch einen versehentlich mitgeführten Uranstab aus dem Auto wirft; Marge, die scheinbar ihr Baby das Auto steuern lässt (bis wir entdecken, dass es lediglich am Steuerrad eines Spielzeugarmaturen Brettes dreht); Lisa auf ihrem Fahrrad; Bart, der mit seinem Skateboard Verwandte und Freunde der Familie mit einer Schnelligkeit passiert, welche zugleich bereits die Geschwindigkeit vorwegnimmt, mit der viele der späteren Gags funktionieren werden. Um sie tatsächlich wahrnehmen und würdigen zu können, muss der Zuschauer die Slow-Motion-Funktion seines Videorecorders in Anspruch nehmen. Dies schon ein Hinweis darauf, wie sehr die »Simpsons« das Verhalten ihres Publikums zu steuern versuchen. Und natürlich wird diese Erzählstrategie von der Serie selbst auch thematisiert: In der Folge »I love Lisa« demonstriert Bart seiner Schwester, dass man dank der Zeitlupen-Funktion auf einer Videoaufzeichnung genau den Moment beobachten kann,

wo Lisa einem von ihr abgewiesenen Verehrer das Herz bricht.

Zuletzt versammelt sich die ganze Familie im Wohnzimmer auf der vor dem Fernseher stehenden Couch und beobachtet anscheinend, wie auf dessen Mattscheibe die Titel zu ihrer eigenen Serie erscheinen. Die Simpsons schauen also offenbar ihren eigenen Abenteuern zu. Ein Selbstverweis, der in einer Variante des Vorspanns sogar dahingehend ausgebaut wird, dass die Simpsons dort mit ihren eigenen Vorläufern aus der Tracey-Ullmann-Zeit konfrontiert werden, woraufhin alle, entsetzt vom Anblick ihres jeweils verzerrten Spiegelbildes, davonlaufen (Abb. 3).

Der Vorspann als Identitätsstiftung

Diese ganze Einleitungssequenz hat nun insofern etwas von einem Ritual, als sie jeder Folge vorangestellt wird, drei Elemente daran jedoch regelmäßig und stets neu variiert werden: Mit (fast) jeder neuen Folge schreibt Bart einen anderen Strafarbeitssatz an die Tafel; Lisas Saxophon-Solo nimmt stets unterschiedliche Wendungen; und der Höhepunkt der ganzen Szenenfolge, die Versammlung der Familie vor dem Fernseher, mündet in einen immer anderen Gag (der innerhalb der Fangemeinde mit dem Begriff »Couch Gag« belegt ist). Der Umstand, dass auf diese Art und Weise die Neugierde des Zuschauers jedes Mal (quasi rituell) auf's Neue gereizt wird – muss er sich doch vor jedem Vorspann fragen, welche neuen Worte, Töne und Bilder er dieses Mal präsentiert bekommt – sowie die Tatsache, dass die Simpsons anscheinend ihre eigene Serie im Fernsehen verfolgen, weist schon auf das durchdachte Konzept und die Selbstreflexion der Serie hin, welche den Vorspann offenbar als identitätsstiftend begreift. Identitätsstiftend nicht nur für die sich vor der Ausstrahlung ihrer eigenen Serie versammelnde Familie, sondern auch für den Zuschauer, der immer wieder darauf zählen kann, am gewohnten Ort das vom Vertrauten gerahmte Neue präsentiert zu bekommen. (Vgl. dazu auch die Folge »Cape Feare«, wo die Simpsons sich aus Sicherheitsgründen vorübergehend in die »Thompsons« umbenennen müssen, woraufhin innerhalb der Erzählung noch einmal eine eigene Vorspannsequenz startet, die zwar die üblichen Stationen bis hin

zum Couch Gag umfasst, zugleich aber nun den veränderten Bedingungen angepasst ist: Die Stimmen singen den neuen Namen und ein Panorama des neuen Wohnortes ersetzt Springfield.)

Unterschiedliche Realitätsebenen

Selbstreflexiv wie die ›Simpsons‹ als Serie angelegt sind, thematisieren sie die drei Bestandteile ihres eigenen Mediums – Film, Malerei bzw. Grafik und Cartoon – natürlich immer wieder selbst. Schon in den frühen Kurzfilmen der Ullmann-Ära findet man Episoden, die ihre Plots aus der Begegnung der Simpsons mit Kunstwerken (#28: ›The Art Museum‹) oder Filmen beziehen (#38: ›Scary Movie‹, wo mit dem Unterschied zwischen Zeichentrick- und Realfilm gespielt wird: Bart überzeugt seine Schwester, sich lieber den Horrorfilm ›Revenge of the Space Mutants‹ als den Zeichentrickfilm ›Return of the Happy Little Elves‹ anzuschauen – was vorhersehbare Folgen für die sensible Lisa hat).

Das mit diesen Medien mögliche Zusammenspiel wird jedoch erst in den späteren Episoden der eigenständigen ›Simpsons‹-Staffeln voll ausgenutzt. Die dabei eingesetzten Kunstwerke und Filme unterscheiden sich hierbei zunächst einmal hinsichtlich ihrer Realitätsebenen, werden sie doch einmal von den Charakteren der Serie bewusst als solche wahrgenommen, während sie ein anderes Mal von ihnen gar nicht bemerkt bzw. gewürdigt werden, was meistens darauf zurückzuführen ist, dass das jeweilige Werk den Schauplatz der entsprechenden Szene abgibt. Die Simpsons bevölkern dann z. B. ein berühmtes Gemälde und vermögen daher nicht, sich darüber Rechenschaft abzulegen. Auf jeder dieser Realitätsebenen aber kann man diese Kunstwerke und Filme noch dahingehend weiter unterscheiden, ob es sich bei ihnen um real existierende oder um fiktionale Schöpfungen handelt.

Dazu jeweils ein Beispiel: In der Folge ›Bart Gets an Elephant‹ reinigt der junge Simpson während des Hausputzes ein Gemälde, bei dem es sich um kein Geringeres als Grant Woods 1930 entstandenes Bild *American Gothic* (Chicago, Art Institute; Abb. 4) handelt, heute u. a. als ein Porträt der ›archetypal American family‹ verstanden. Gelangweilt und mit seiner Aufmerksamkeit offenbar eher bei einer gerade laufenden Radiosendung denn bei dem Bild, fährt Bart (Abb. 5a–c) solange mit dem

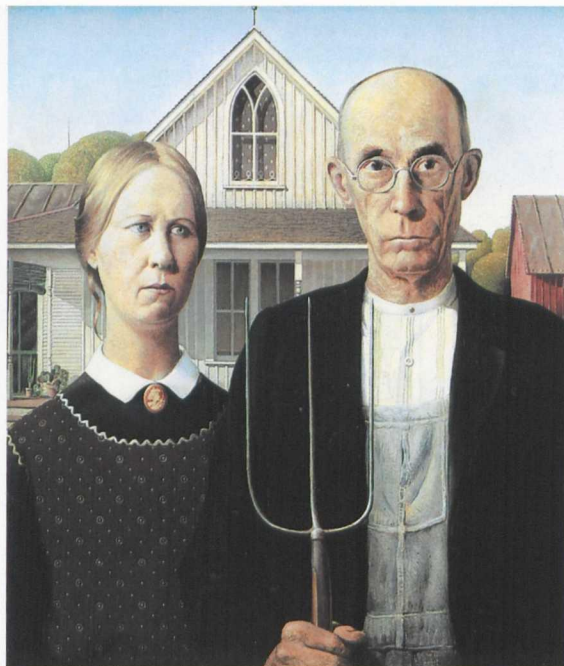


Abb. 4

Grant Wood: *American Gothic*, 1930, Öl auf Holz, 75×63 cm. Chicago, Art Institute.
Bild: *The Art Institute of Chicago: The essential Guide*, Chicago 1993, © VG Bild-Kunst, Bonn/V.A.G.A., New York, 2003.

Lappen über das Bild, bis dieses zu verschmieren beginnt und schließlich, nachdem die ganze Farbe weggewischt ist, den Blick auf einen offenbar vom Maler selbst stammenden Hinweis freigibt: »If you can read this, you scrubbed too hard – Signed, Grant Wood« ist auf der ansonsten leeren Tafel zu lesen. Ein Mitglied von ›America's most dysfunctional family‹ hat folglich aus Langeweile und Unaufmerksamkeit die ›archetypal American family‹ ausgelöscht. In einer anderen Folge (›Natural Born Kissers‹) hingegen finden die Kinder einen Filmstreifen, der ein alternatives Ende zu Michael Curtiz' Klassiker ›Casablanca‹ enthält, dem zufolge Rick und Elsa schließlich heiraten.

Aber wenngleich die Figuren der Serie solche berühmten Werke immer wieder wahrnehmen, bedeutet dies nicht notwendig, dass sie sich deren Verweischarakter im selben Maße bewusst sind wie die Zuschauer. Dies wurde schon anhand von Barts zerstörerischer Reinigung von Woods Gemälde erkennbar, von dem auch gar nicht geklärt wird, wie es überhaupt in die Hände der Simpsons fallen konnte. Doch dies wird z. B. in der Folge ›Itchy & Scratchy & Marge‹ deutlich, wenn der David Michelangelos leihweise im Springfield Art Museum ausgestellt wird. Zwar erkennen die Ein-



Abb. 5a-c

Bart Simpson zerreinigt aus Unaufmerksamkeit Grant Woods Gemälde (aus der Folge ›Bart Gets an Elephant‹ von 1994). Bild: Henry Keazor.

wohner von Springfield die Skulptur, aber sie wundern sich offenbar nicht darüber, dass ein solches Meisterwerk ausgerechnet in das Museum einer Provinzstadt wie Springfield verliehen wird. Gleiches gilt schließlich auch für jene Kategorie von Objekten, die zwischen den tatsächlich existierenden und den erfundenen Werken vermitteln. So werden in einigen Episoden Gemälde gezeigt, welche – obgleich der Geschichte zufolge von der Hand berühmter Künstler stammend – in Wirklichkeit frei erfunden sind. Man denke hierbei z. B. an den signierten Paul Cézanne, der sich der Folge ›The Mansion Family‹ zufolge in der Privatsammlung von Mr. Burns, Homer Simpsons Arbeitgeber, befindet. Den Größenwahn oder aber die Dummheit seines Besitzers dokumentierend, zeigt das Bild den Kopf von Mr. Burns selbst, der zwischen traditionellen Stillleben-Elementen à la Cézanne auf dem Tisch umherrollt (Abb. 6). Auch in solchen Fällen nehmen die Figuren der Serie solche Gemälde zwar wahr, stellen aber (anders als der aufmerksame Zuschauer) keine Gedanken über deren Absurdität an.

Von erfundenen Filmen bei den ›Simpsons‹ war mit den (Science-Fiction B-Movies der 50er Jahre karikierenden) ›Space Mutants‹ und den ›Happy Little Elves‹ bereits die Rede. Doch es gibt auch vollkommen fiktive Gemälde, die sich freilich (siehe den gerade erwähnten Cézanne) meist auf real existierende Werke beziehen und diese mithin parodieren. Ein besonders schönes, weil die Grenzen zwischen Malerei und Cartoon verwischendes Beispiel, stellen jene Ringo-Starr-Porträts dar, die Marge in der Folge ›Brush with Greatness‹ als passionierte Hobbymalerin ausführt. Da die Konterfeis des von ihr verehrten Ex-Beatles bis ins kleinste Detail seinem Zeichentrick-Pendant folgen, sol-

len diese Bilder wohl als der fotorealistischen Kunst verpflichtet verstanden werden. Doch indem die Cartoon-Figur Starrs zugleich an dem Erscheinungsbild orientiert wurde, das er in dem 1968 gedrehten Zeichentrickfilm ›Yellow Submarine‹ erhielt, eröffnet sich ein raffiniert die unterschiedlichen Medien ineinander verspannender Bezugsrahmen, dessen sich – im Unterschied zu den Serienfiguren – wiederum nur der Zuschauer voll bewusst werden kann.

tableaux vivants/clins d'oeil

Damit ist bereits jener zweite Bereich an zitierten Kunstwerken, Cartoons und Filmen angesprochen, die als solche von den Charakteren der einzelnen Episoden eben nicht bemerkt werden. Hauptsächlich erscheinen diese Bilder, Skulpturen und Filme innerhalb der Serie dabei entweder als ›tableaux vivants‹ oder aber als ›clins d'oeil‹. Unter ›tableaux vivants‹ sollen dabei jene Momente verstanden werden, in denen ein Gemälde, eine Skulptur oder eine Filmszene von den Figuren der ›Simpsons‹ nachgestellt wird. Als prominentes Beispiel lässt sich hierbei jener Augenblick der Folge ›The Last Temptation of Homer‹ anführen, in dem eine von Homer angebetete Kollegin sich für diesen plötzlich in Botticellis *Venus* (Florenz, Uffizien) verwandelt (Abb. 7). Dass sich dieser Hinweis dabei ausdrücklich an den Zuschauer richtet, wird nicht nur durch den Umstand deutlich, dass Homer eigentlich nicht als gebildet genug angenommen werden darf, um eine solche Assoziation zu leisten, sondern auch durch die amüsierte Frage, die einer der beiden (von Homers Kollegen Lenny und Carl verkörpernden) Putti an den Überraschten richtet: Warum er denn so verdutzt schaue – ob er noch nie zuvor ein in einer

Muschel stehendes Mädchen gesehen habe? Als ›clins d'oeil‹ können hingegen all jene Momente aufgefasst werden, in denen eine einzelne Figur oder ein Schauplatz aus dem Kontext eines Kunstwerks oder Films herausgelöst und in eine Szene der ›Simpsons‹ eingefügt wird. So besteht ein Couch Gag eben darin, dass die Familienmitglieder innerhalb einer allen physikalischen Gegebenheiten trotzens Raumstruktur auf ihr Sofa zueilen, die eindeutig den Schöpfungen M. C. Eschers verpflichtet ist.

Doch während das zitierte Kunstwerk hier sozusagen nur einen ›Cameo‹, einen kurzen, für den Hergang der Geschichte nicht weiter relevanten Gastauftritt hat, gibt es tatsächlich Episoden, in denen die Zitate konstitutiv für eine die Episode beherrschende Atmosphäre bzw. sogar den Verlauf der Handlung sind. So empfängt Bart Simpson den Zuschauer in einer der zu Halloween gesendeten Folgen ›Treehouse of Horror IV‹ nach Art des sonst die Fernsehhorror-Serie ›Night Gallery‹ moderierenden Rod Sterling in einem Bildersaal, der mit Gemälden bestückt ist, welche berühmte Werke der Kunstgeschichte variieren. Sowohl die Auswahl der hierbei parodierten Künstler (z. B. Giorgio de Chirico, Vincent Van Gogh, Salvatore Dali, M. C. Escher, René Magritte) als auch der mit Mitgliedern der Simpsons neu besetzten Motive (Homer z. B. liegt als ermordeter Marat nach Art von Jacques Louis Davids Brüsseler Gemälde in einer Badewanne) macht deutlich, dass es hier um mehr

geht als nur einen visuellen Gag. Vielmehr sollen die mit den Malern und ihren berühmten Bildthemen (vgl. Munchs *Der Schrei* aus der Osloer Nationalgalleriet, hier nachgespielt von der als leicht neurotisch geltenden Lisa Simpson) aufgerufenen Assoziationen dazu beitragen, die für eine Halloween-Episode adäquate Stimmung von Unheimlichkeit und Grauen hervorzurufen.

Verknüpfungen und Verdichtungen

Noch direkter mit der eigentlichen Handlung verwoben sind hingegen die Verweise auf Kunst und Film in der frühen Episode mit dem John Steinbecks berühmten Roman parodierenden Titel ›The Crepes of Wrath‹ von 1990. Aus den ursprünglichen ›Grapes‹ wird hier ›Crepes‹, da der als Austauschschüler nach Paris geschickte Bart von zwei finsternen, ihren Wein (nach dem Vorbild des 1985 die österreichische und deutsche Weinwirtschaft erschütternden Diethylenglykol-Skandals) mit Frostschutzmittel versetzenden französischen Bauern ausgenutzt wird. Als Bart jedoch in Paris ankommt, ahnt er noch nichts von den schlechten Absichten seiner Austauschelterne Cesar und Ugolin. Er wird von Cesar am Flughafen abgeholt und auf dessen Motorrad zum Weingut gefahren. Auf dem Weg dorthin durchqueren die beiden die Landschaften von vier berühmten Gemälden: Sie überqueren die Brücke von Claude Monets *Teich mit weißen Seerosen* (u. a. Moskau, Puschkin-Museum), scheuchen die Krähen von

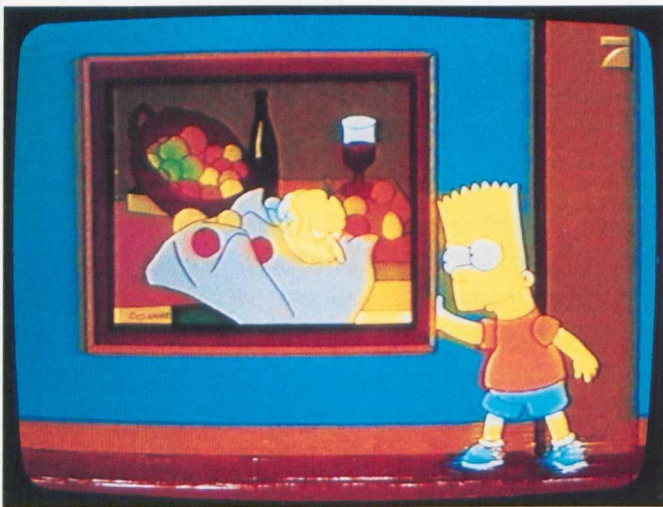


Abb. 6

Bart Simpson entdeckt im Hause des Milliardärs Montgomery Burns einen angeblichen Cézanne (aus der Folge ›The Mansion Family‹ von 2000).

Bild: Henry Keazor.



Abb. 7

Eine Kollegin von Homer Simpson erscheint diesem als Botticellis ›Venus‹ (aus der Folge ›The Last Temptation of Homer‹ von 1993).

Bild: Henry Keazor.

Van Goghs *Weizenfeld* (Amsterdam, Rijksmuseum) auf, passieren eine nächtliche Szene von der Hand Henri Rousseaus, und Bart erhält schließlich die Möglichkeit, im Vorbeifahren die Nacktheit der Frau in Édouard Manets *Frühstück im Freien* (Paris, Musée d'Orsay) mit einem unvermeidlichen »Oh la la!« zu kommentieren.

Obwohl Sigmund Freud in der großen Galerie der von den »Simpsons« parodierten Figuren bislang nur einen kleinen Gastauftritt hatte (bei einem Couch Gag sitzt er als Analytiker am Kopfende der von Homer belegten Couch, der gesteht, verrückt zu sein; Abb. 8), lässt sich der in der soeben beschriebenen Sequenz wirksame komische Effekt vielleicht am schlüssigsten mit dessen 1905 publizierter Schrift »Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten« analysieren. Unter Rückgriff auf den bereits im Kontext der »Traumdeutung« geprägten und definierten Begriff der »Verknüpfung«, hatte er hinter dem Witz einen Prozess am Werk gesehen, der normalerweise voneinander getrennte Dinge in einer Art von Kurzschluss überraschenderweise zueinander in Beziehung setzt. Ähnliches ereignet sich nun bei der Gemälde-Fahrt in der »Simpsons«-Episode. Die idyllischen und verträumten Erwartungen, die sowohl Bart als auch der Zuschauer bei dem Gedanken an Frankreich hegen, werden hier in Bilder gekleidet, die ebenso klischeeverhaftet und scheinbar typisch sind, wie die Akkordeon-Musik, welche erklingt, wenn der Eiffel-Turm ins Bild rückt. Die Zusammenstellung dieser Bilder folgt dabei einer Ideensequenz, an deren Beginn »Paris« steht, das, mit der Assoziation »Hauptstadt der Künste« belegt, zu den genannten vier Malern und ihren berühmten Gemälden hinführt, unter denen sich – den traumartigen Kontext bestätigend – Rousseaus *Der Traum* (New York, Museum of Modern Art) befindet. Aber anstatt die vier gemalten Landschaften nun als Kunstwerke vorzustellen, werden sie in einem Verfahren der Verdichtung selbst zum Schauplatz der Zeichentrick-Handlung. Die gezeichneten und bewegten Cartoon-Figuren bevölkern nun animierte Kunst. Freilich ist Groening nicht der erste gewesen, der sich einer solchen Idee bediente. Diese ist vielmehr so populär, dass die Firma Taunton Gold Cider bereits 1985 mit einem nach ähnlichen Prinzipien verfahrenenden Spot von der Hand des Regisseurs Matt Forrest für sich



Abb. 8

Couch Gag einer Vorspannsequenz:
Sigmund Freud analysiert Homer Simpson auf dessen
Fernsehsofa.
Bild: Henry Keazor.

werben konnte: Die Maskottchen der Cidre-Marke bevölkern darin eine Adaption von Thomas Gainsboroughs *Mr. and Mrs. Andrews* von circa 1748/49 (London, National Gallery) und zerstören unter der Einwirkung des beworbenen Getränks nach und nach dessen steife Würde (Abb. 9a–d). Indem bei der »Simpsons«-Episode jedoch nicht (wie bei dieser Werbung) die originalen Landschaften der Gemälde als Hintergrund gewählt, sondern diese vielmehr dem grotesk gelbhäutigen Zeichentrick-Universum der Serie angepasst wurden, wird der generelle Effekt der Komik durch die damit einhergehenden karikaturesken Verzerrungen noch gesteigert. Schließlich beschrieb schon Freud die Lust auch an der Wiedererkennung des Bekannten, die in diesem Fall noch durch den zu überwindenden Schwierigkeitsgrad der Entfremdung gesteigert wird, den aufmerksamen Zuschauer aber mit der Freude darüber belohnt, hinter dem komischen Erscheinungsbild das berühmte und erhabene Kunstwerk entdeckt zu haben.

Der Witz und sein Publikum

Schon der Umstand, dass eine Serie, abgesehen einmal davon, dass sie selbstreferentiell verfährt, einen solchen Reichtum an Verweisen auf künstlerische Schöpfungen bereithält (und es ließe sich eine eigene Studie alleine über die oben nur knapp gestreiften Anspielungen auf literarische Werke schreiben), macht deutlich, dass sie sich eigentlich

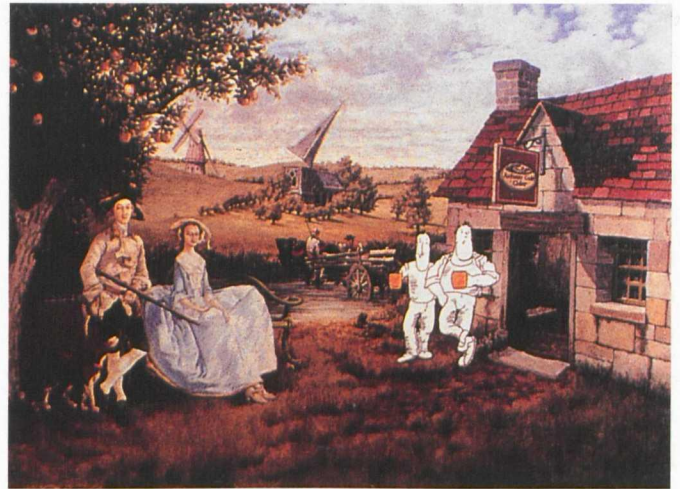


Abb. 9a-d

Werbefilm von Matt Forrest für die Firma Taunton Autumn Gold Cider aus dem Jahr 1985.

Bild: European Illustration, Bd. 12, London 1985/86.

vor allem an Erwachsene richtet – eine Orientierung, die freilich von der tatsächlichen Programmplanung in Ländern wie z.B. Deutschland oder Italien konterkariert wird, wo die »Simpsons« oft im Rahmen des Kinderprogramms gesendet werden. Doch darüber hinaus wird hinter dieser konsequenten und teilweise sehr dicht gestrickten Verweisteknik zugleich eine Strategie sichtbar, der es darum geht, ein eigenes Publikumsprofil zu entwerfen und sodann die Zuschauer dementsprechend zu formen – schon Freud hatte beobachtet, dass »jeder Witz [...] sein eigenes Publikum« verlange »und über die gleichen Witze zu lachen, [...] ein Beweis weitgehender psychischer Übereinstimmung« sei. Indem die Produzenten der »Simpsons« immer wieder auf populäre Schätze unserer Kultur zurückgreifen, demonstrieren sie ihren Zuschauern, dass sie mit diesen nicht nur die gleiche psychische Befindlichkeit, sondern darüber hinaus

auch den gleichen Bildungs-Horizont teilen. Implizit wird auf diese Weise ein Verbund von Eingeweihten suggeriert, dessen Zusammenhalt dadurch noch gestärkt wird, dass an die solcherart geformte Gemeinschaft immer wieder sie bestätigende Herausforderungen gestellt werden. So sind die »Simpsons« ein Produkt jener Ära, in der ein Drehbuchautor davon ausgehen kann, dass der Großteil der Zuschauer mit einem Videorecorder ausgestattet und damit in der Lage ist, einzelne Sequenzen wiederholt in Zeitlupe oder Einzelbildfolge anzuschauen, um in Ruhe jene visuellen und akustischen Gags wahrzunehmen, die bei einem ersten Sehen aufgrund ihrer Schnelligkeit gar nicht richtig wahrgenommen werden können. Zuweilen sind jedoch die Verweise von einem solchen Reichtum und einer solchen Komplexität, dass der durchschnittlich gebildete Betrachter überfordert sein mag. Wie vielen Zuschauern wird

es z. B. aufgefallen sein, dass ihnen die Produzenten in der soeben besprochenen ›Crepes of Wrath‹-Episode gleich zu Beginn einen deutlichen Hinweis auf den unangenehmen Ausgang von Barts Frankreich-Träumen geben, handelt es sich bei den Figuren von Cesar und Ugolin doch um zwei mit Namen, Aussehen und Verhalten direkt aus Claude Berris zweiteiliger Marcel Pagnol-Verfilmung von 1986 (›Jean de Florette‹ und ›Manon des Sources‹) entnommene, sinistre Charaktere.

›The Stuff You May Have Missed‹

Dass es nun tatsächlich in der Absicht der Produzenten der ›Simpsons‹ liegt, ihr Publikum für solche teilweise sehr verborgenen Verweise sensibel zu machen und auf die somit ausgelegte Fährte zu locken, wird anhand des Umstandes deutlich, dass sie einen inzwischen zweibändigen ›Simpsons‹-Guide (Abb. 10a–b) herausgegeben haben, wo besonders anspruchsvolle, komplizierte oder zu schnell über den Bildschirm huschende Verweise vor allem unter der Rubrik ›The stuff you may have missed‹ aufgeschlüsselt und erklärt werden. Lädt ein solches Informationsangebot den Zuschauer schon dazu ein, sowohl in den bereits kommentierten als auch in den noch unkommentierten, künftigen Folgen den einem ähnlichen Verfahren gehorchenden Verweisen nachzuspüren, so wird ihm doch auch wieder nicht die ganze Arbeit abgenommen, denn einige Anspielungen

(wie z. B. der oben genannte auf das französische Kino) finden dort keine Erwähnung und verbleiben mithin als nur von besonders Findigen zu lösende, verborgene Rätsel.

Es ist verführerisch, sich auf diese, wie ein stummes Quiz funktionierende Ebene der ›Simpsons‹ einlassen zu wollen und den diversen Verweisen auf die Ahnen der Cartoon-Familie (etwa ›Mickey Mouse‹, die ›Flintstones‹ oder die ›Peanuts‹), auf die jeweiligen amerikanischen Präsidenten oder abstruse Entwicklungen auf dem Kunstmarkt nachzuspüren. Manche faszinierende Parallele (das gefälschte Engelsskelett aus der Folge ›Lisa the Sceptic‹ scheint von einem archäologischen Artefakt der zeitgenössischen texanischen Künstlerin Katie Maverick McNeel inspiriert zu sein, das sie unter dem Titel *Posthomo dipterus* bereits fünf Jahre vor Ausstrahlung der ›Simpsons‹-Folge erstmals ausstellte; Abb. 11, 12) wird sich wohl erst im Laufe der Zeit klären lassen. Interessanter bleiben werden jedoch sicherlich all jene Folgen, bei denen die zitierten Kunstwerke und Filme auch direkt für die erzählte Geschichte fruchtbar gemacht werden, wie z. B. in der bereits erwähnten Episode ›Itchy & Scratchy & Marge‹, wo Michelangelos *David* und Alfred Hitchcocks ›Psycho‹ in eine überraschende Beziehung zueinander gestellt werden: Mutter Marge muss darin entdecken, dass Baby Maggie ihren Vater Homer nach dem Vorbild der (fast Szene für Szene mit den Cartoon-Charakteren nachgestellten) Duschmord-Szene

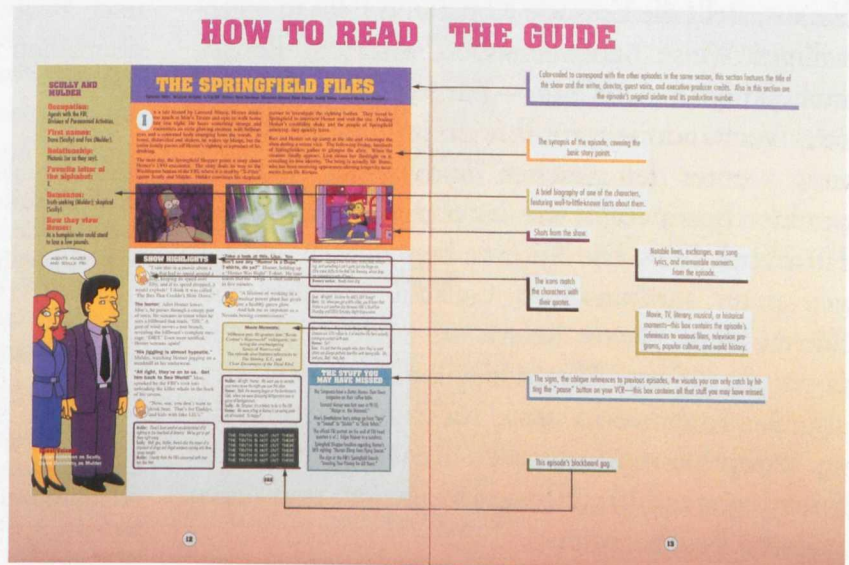
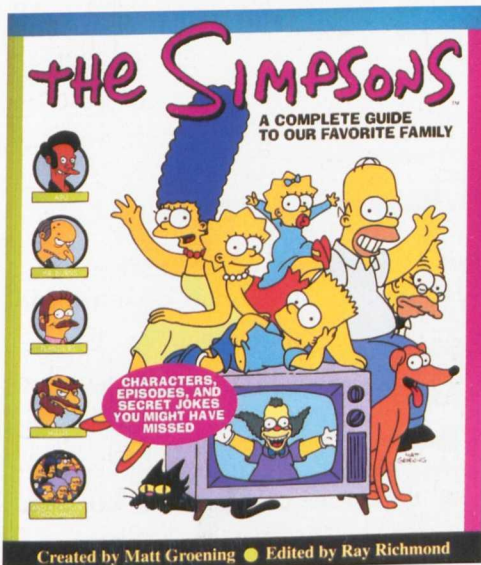


Abb. 10a–b

Cover und Gebrauchsanweisung des 1997 erschienenen, ersten Bandes des ›Simpsons‹-Guides.
Bild: Henry Keazor.

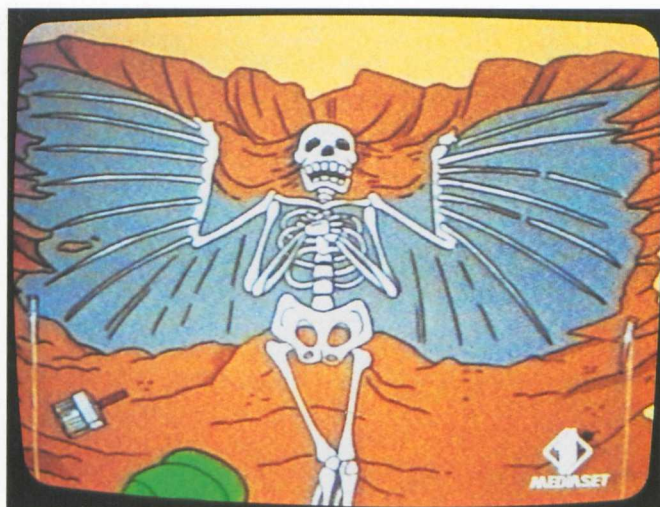


Abb. 11 und 12

Links: Katie Maverick McNeel: *Posthomo dipterus* (Artefakt aus der fiktiven »Mutaceous Era«), 1992.

Rechts: Gefälschtes Engelsskelett (aus der Folge »Lisa the Sceptic« von 1997).

Bilder: Katie Maverick McNeel/Henry Keazor.

aus »Psycho« angegriffen hat und startet daraufhin empört eine Protestaktion gegen im Kinderprogramm (und insbesondere in Zeichentrickserien) gezeigte Gewalt. Doch wie schnell eine wohlge-meinte Initiative in fanatische und absurde Zensur umschlagen kann, wird deutlich, als zur gleichen Zeit Michelangelos *David* in Springfield ausgestellt wird und sich schnell eine gegen dessen Nacktheit demonstrierende Bürgerbewegung formiert, die offenbar (blickt man auf die spätere Folge »Lisa's Sax«, wo die Skulptur nun ein Feigenblatt tragen muss) auch noch von Erfolg gekrönt ist. Über den damit gelieferten, deutlichen Kommentar zu den Auswüchsen puritanischer Tendenzen in Amerika hinaus, stellt die Episode Kunst und Film in eigenwilliger Weise nebeneinander, wird die Renaissance-skulptur doch nun – bar jeglichen Respekts oder Verständnisses für ihre ursprüngliche Bedeutung – unter den gleichen moralischen Gesichtspunkten beargwöhnt wie der einen Mord zeigende Hitchcock-Film. Die Autoren beobachten und zeigen unter sardonischem Gelächter, wohin dies führen kann. Damit liefern sie zugleich ein Plädoyer ab für eine Wertschätzung auch des Films als eines Kunstwerks sowie für dessen angemessene Rezeption und verteilen nebenher satirische Seitenhiebe auf brutale Cartoon-Serien und deren zynische Produzenten.

Eben diese Vielschichtigkeit ist es, welche den Erfolg der »Simpsons« ausmacht: Die Episoden las-

sen sich oft (vor allem von Kindern) auf einer rein an der oberflächlichen Handlung orientierten Ebene anschauen; sie halten jedoch für den aufmerksamen und bestimmte Anspielungen entschlüsselnden Betrachter eine Ebene bereit, auf der anhand der gegebenen Verweise ein komplexer Diskurs über gesellschaftliche Probleme geführt wird. In diesem Licht betrachtet könnte auch der Titel der Rubrik aus dem »Simpsons«-Guide »The stuff you may have missed« eine neue, tiefere Bedeutung annehmen. Er überschreibe dann nicht nur die in den Episoden versteckten Hinweise, sondern zugleich auch jene Phänomene, die bei der Beurteilung zu verhandelnder Fragen und Probleme von der Gesellschaft eventuell übersehen wurden.

Auswahlbibliografie:

Matt Groening/Ray Richmond, *The Simpsons – A Complete Guide to Our Favourite Family*, London 1997.

Matt Groening/Scott M. Gimple, *The Simpsons Forever! A Complete Guide to Our Favourite Family ... Continued*, New York 1999.

Warren Martyn/Adrian Wood, *I Can't Believe It's a Bigger and Better Updated Unofficial Simpsons Guide*, London 2000.

Michael Gruteser/Thomas Klein/Andreas Rauscher (Hrsg.), *Die Simpsons – Subversion zur Prime-Time*, Marburg 2001 (überarbeitet und mit dem neuen Untertitel »Die Simpsons und die Mythen der Gesellschaft«, Marburg 2002).

Im Internet:

<http://www.snpp.com/episodeguide>