

Henry Keazor

Die SIMPSONS und die Kunst

«Great artists are always trying new things!»

The Complete History Of Art References In The Simpsons» ist ein Beitrag betitelt, den die in Toronto lebende und arbeitende Stylistin, Modeberaterin, Bloggerin und Autorin Megan Ann Wilson¹ am 9. Januar 2012 in der Online-Zeitschrift «Complex Magazine –The Original Buyer's Guide for Men» innerhalb von deren «Art+Design»-Teil veröffentlichte (Abb. 196).² Wie Wilson selbst in einem entsprechenden Hinweis auf ihrer Website betonte, wurde die Seite innerhalb von weniger als drei Tagen nach ihrer Veröffentlichung über eine Million Mal angeklickt und der Autorin zufolge war und ist sie die beliebteste Seite des «Art+Design»-Teils der Zeitschrift.³ In der Tat wurde die Seite insbesondere innerhalb der ersten Tage von LeserInnen nicht nur gelobt, sondern auch kommentiert

und korrigiert (wobei freilich festzuhalten ist, dass die Zahl der Kommentare sich seither auf insgesamt 28 beschränkt hat, was in Anbetracht der hohen Gesamt-Klickzahlen erstaunlich wenig ist): Wilson wurde auf kleine Verwechslungen, Auslassungen oder Falschidentifikationen hingewiesen, aber indirekt wurde auch die Frage aufgeworfen, was genau hier eigentlich unter «Art References» zu verstehen sei. «The Twin Peaks reference is missing» kritisiert z.B. ein Kommentar (von «Kaila») am 11. Januar 2012, offenbar davon ausgehend, dass man David Lynchs und Mark Frosts 1990/91 produzierte Kult-Serie auch zu den Kunstwerken zu rechnen habe, woraufhin jedoch «Henry» am Folgetag entgegnet: «Twin Peaks is a TV show», damit einen Standpunkt umreißend, demzufolge eine Fernsehserie offenbar per se nicht als Kunst zu verstehen sei⁴ – etwas, das gerade mit Blick auf Matt Groenings eigene SIMPSONS-Serie jedoch ausgiebig zu diskutieren wäre.⁵

Klickt man sich durch Wilsons Zusammenstellung, die auf eine Analyse von 23 Staffeln (oder «Seasons») der (inzwischen bei Season 24 angegangenen) Serie beruht, so stellt man zudem rasch fest, dass die 117 Einträge – bei aller durchaus anzuerkennenden Umsicht – vielleicht nicht wirklich den selbstformulierten Anspruch einlösen, «every



Now in its twenty-third season, *The Simpsons* is the longest-running scripted television series in American prime-time. In four hundred plus episodes, the obvious laughs are often low-brow, but what has made the show such a success season after season are the satirical takes on popular culture. While the film, television and music references are easy to recognize, *The Simpsons* is often rather erudite with frequent nods to the art world.

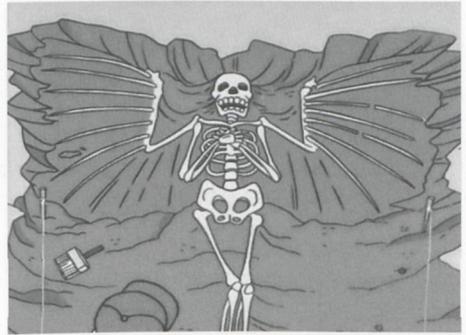
Spanning from the renaissance masters to contemporary minds, here's the complete history of art references in every *Simpsons* episode ever.

- Megan Ann Wilson (@shegotgame)

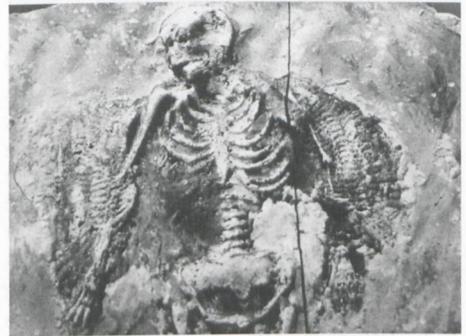
- 1 Über sie vgl. <http://meganannwilson.com/about/>.
- 2 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons>.
- 3 <http://meganannwilson.com/portfolio/a-complete-guide-to-art-references-in-the-simpsons-for-complex/>
- 4 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons>.
- 5 Verwiesen sei hier nur stellvertretend auf das Urteil des Schriftstellers Daniel Kehlmann, der *DIE SIMPSONS* als eines der «intelligentesten und vitalsten Kunstwerke» gelobt hat und deren Charaktere «manchen Figuren der Weltliteratur an die Seite» gestellt hat – vgl. Daniel Kehlmann: *Voltaire und Starbucks*. In: *Der Spiegel*, Nr. 23, Juni 2006 (online auch unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-47134811.html>).

art reference ever in the twenty-three seasons of THE SIMPSONS» zu verzeichnen: Jenseits der von einzelnen Kommentatoren nachgetragenen Verweise auf z. B. Fotografien wie O. Winston Links «Hotshot Eastbound», das in der Episode *Eine Frau für Moe (Dumbbell Indemnity; 194)* eine kurze Hommage erfährt,⁶ wäre z. B. zu ergänzen, dass das in der Folge *Tag der Abrechnung (Lisa the Sceptic; 186, Abb. 197)* als Werbe-Hoax für einen neu zu eröffnenden Supermarkt fungierende Engel-Skelett auf das Werk *Posthomo dipterus* der texanischen Künstlerin Katie Maverick McNeel aus dem Jahre 1992 (Abb. 198) zurückgeht.⁷

Grundsätzlich jedoch stellt sich die Frage, wie sinnvoll bzw. möglich es hier überhaupt ist, Vollständigkeit anzustreben und, im positiven Falle, wie und in welchem Umfang. So wäre zunächst einmal grundsätzlich zu klären, was genau hier unter «Kunst» zu verstehen ist: Wie oben kurz angerissen, gibt es Kommentare, die z. B. anspruchs- und kunstvoll konzipierte Fernsehserien wie Lynchs TWIN PEAKS diesem Bereich durchaus zuschlagen würden, während Wilsons Liste sich in diesem Licht betrachtet als mehr denn heterogen und inkonsequent erweist. Um nur zwei Beispiele zu geben: Fotografie oder künstlerische Stilanleihen werden z. B. durchaus in die Zusammenstellung aufgenommen – einmal wird auf die Nachstellung einer berühmten Fotografie wie Joe Rosenthals *Raising the Flag on Iwo Jima (1945)* in den Folgen *Die sensationelle Pop-Gruppe (New Kids on the Blecch; 262)* und *Ein halbanständiger Antrag (Half-Decent Proposal; 279)* verwiesen⁸; ein anderes Mal wird aufgezeigt, dass sich die Visualisierung der von Bart in der Episode *Selig sind die Dummen (Yokel Chords; 392)* erzählten «The Dark Stanley»-Geschichte stilistisch an das Werk des amerikanischen Autors und Illustrators Edward



197 *Posthomo dipterus* als Zitat in der SIMPSONS-Folge *Tag der Abrechnung (Lisa the Sceptic) ...*



198 ... und im Original der Künstlerin Katie Maverick McNeel

Gorey anlehnt.⁹ Wäre hier Vollständigkeit wirklich angestrebt, müssten jedoch auch Episoden wie die oben genannte Folge *Dumbbell Indemnity* mit ihrer Fotografie-Adaption bzw. *Kampf dem Ehekrieg (The War of the Simpsons; 33)* erwähnt werden, wo die Darstellung einer von Homer erinnerten Szene ebenfalls visuell dem Stil eines Künstlers (in diesem Fall Al Hirschfelds) nachempfunden ist.¹⁰ Zudem begegnet man in den SIMPSONS mehr als häufig adaptierenden Referenzen auf Klassiker der Filmgeschichte – Wilsons Liste führt jedoch lediglich den Verweis auf Luis Buñuels und Salvador Dalís *EIN ANDALUSISCHER HUND (UN CHIEN ANDALOU; F 1929)* von 1929 in der eben bereits erwähnten Episode *Yokel Chords* (s.o.) auf.¹¹ Den zahlreichen visuellen Anspielungen auf Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941), wie sie u. a. sogar in den von ihr unter den Einträgen 21 und 22 gezeigten Screenshots aus der Episode *Einmal als Schneekönig (Mr. Plow; 68)* mit dem Haus in der Schneegaskugel (Abb. 199–200)

6 Vgl. dazu auch den Eintrag von David Bryant unter <http://www.atomicdeathray.com/?p=442>.

7 Vgl. dazu Henry Keazor: *Kunst und Film bei den Simpsons. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 7/8, 2003, S. 37–46.

8 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#87>.

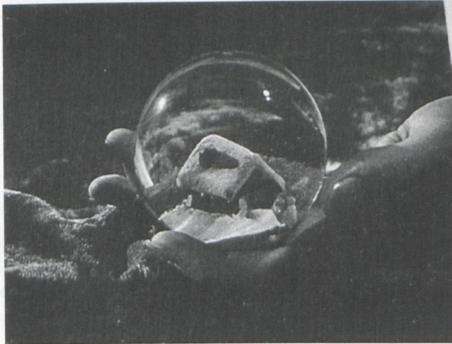
9 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#104>.

10 Homer erinnert hierbei sein Verhalten während einer Party im Stile von Al Hirschfelds Karikatur des «Algonquin Round Table» von 1962.

11 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#103>.



199 Die Schneekugel bei den SIMPSONS...



200 ... und im Original in CITIZEN KANE

beobachtet werden können,¹² gar nicht nachgeht (Wilson zeigt die beiden Shots, um lediglich auf die Andrew Wyeth [Gemälde «Christina's World», New York, MOMA, 1948] bzw. Benvenuto Cellini [Statue des «Perseus», Florenz, Loggia dei Lanzi, 1549] nachempfundenen, im Hintergrund sichtbaren Kunstwerke aufmerksam zu machen).¹³

Man mag eine solche Kritik an einem unwissenschaftlichen Online-Zeitschriften-Beitrag als klein-kariert und beckmesserisch empfinden – allein, solche Hinweise machen vielleicht deutlich, dass Listen wie diejenige von Wilson eine Unterscheidung wieder einführen, die von den Machern der SIMPSONS gerade mit kalkulierter Absicht aufgehoben worden war. Denn dort wird gerade keine Differenzierung zwischen der vermeintlichen «High Art», wie sie z. B. in manchen Augen von berühmten Renaissance-Gemälden repräsentiert wird, und der «Low Art», wie sie demgegenüber etwa als von Filmen oder Fernsehserien vertreten gesehen wird, vorgenommen (bezeichnenderweise klassifiziert Wilson in ihrem Eintrag Buñuels und Dalís CHIEN ANDALOU als «the famous art house short film» – findet Welles' CITIZEN KANE bei ihr deswegen keine Aufnahme, weil er ihr zufolge nicht zum «Art House»-Genre gehört?).

Ganz im Gegenteil: In der Serie werden nicht nur gerade solche scheinbaren Niveauunterschiede zwischen «High» and «Low» eliminiert, sondern es wird dabei zudem auch medienübergreifend verfahren. In der Episode *Springfield Film Festival* (*A Star is Burns*; 121) z. B. lässt Mr. Burns als Beitrag für ein Kurzfilm-Festival in Springfield eine filmische Autobiografie drehen, in der – neben berühmten Szenen aus anderen Filmen wie *BEN HUR* (USA 1959) und *E.T. – DER AUSSERIRDISCHE* (*E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL*; USA 1982) – u. a. auch das Fresko mit der «Erzeugung des Adam» von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans (1508/12) zitiert wird (Abb. 201). Die Filme und das Deckengemälde werden also gleichermaßen als Inhalte des kulturellen menschlichen Gedächtnisses aufgerufen, die in Anspielungen als berühmte Werke wiedererkannt und verstanden werden sollen, und die Komik speist sich nicht aus einer angeblichen etwa-

- 12 Weitere Verweise gibt es u. a. in den Episoden *Two Cars in Every Garage and Frische Fische mit drei Augen* (*Three Eyes on Every Fish*; 17) mit einer Adaption der Wahlkampf-Rede Charles Foster Kanes hin auf Mr. Burns, *Der Lebensretter* (*Blood Feud*; 35), wo die Sterbeszene auf Mr. Burns hin arrangiert wird, *Marge muss jobben* (*Marge Gets a Job*; 66), wo das zu Ehren von Kane angestimmte Lied auf Mr. Burns umgemünzt wird, sowie *Prinzessin von Zahnstein* (*Last Exit to Springfield*; 76), wo ein kurzer Szenenübergang mit einem Papagei aus *CITIZEN KANE* passend mit einem Mr. Burns ähnlich sehenden Geier umbesetzt wird, der die Verhandlungen zwischen Homer und Mr. Burns in dessen Residenz einleitet. – Vgl. zu den Bezügen in *DIE SIMPSONS* zu *CITIZEN KANE* auch jüngst: Michele Galardini: *Simpsons e il cinema*. Gezzano 2013, hier insbesondere S. 93–123.
- 13 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#21> und <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#22>.
- 14 Gegen die vorschnelle Anwendung des Begriffs auf *DIE SIMPSONS* vgl. Jason Mittell: *Cartoon Realism: Genre Mixing and the Cultural Life of THE SIMPSONS*. In: *The Velvet Light Trap*, No. 47, Spring 2001, S. 15–28, wo Mittell insbesondere bezüglich der angeblichen, für die Postmoderne typischen «generic transcendence» der Serie unter Verweis auf diesbezüglich schon länger verfolgbare Vorläufer und Traditionen innerhalb der Fernsehgeschichte S. 15 schlussfolgert: «Yet, to celebrate these aspects of the program as indicative of postmodernism ignores some substantial continuities within media history.» Zu dem Phänomen, dass einige der dort bereits beobachtbaren, typischerweise mit der Postmoderne assoziierte Praktiken (wie z. B. Metareferenz) in den vergangenen Jahrzehnten einen verstärkten Aufschwung hatten vgl. Henry Keazor: *The Stuff You May Have Missed*. Art, Film and Metareference in *THE SIMPSONS*. In: Werner Wolf



203 Was ist Kunst? (*Überraschung für Springfield (Mom and Pop Art)*)

unterschieden, sondern unhierarchisch nebeneinander gestellt finden.

Typischerweise für DIE SIMPSONS wird eben diese konzeptuelle Praxis der gleichberechtigten Nebeneinanderstellung in der Serie selbst nicht nur thematisiert, sondern zugleich auch ironisiert, was aber nicht damit verwechselt werden sollte, dass sie hier (etwa von einer wertkonservativen Warte aus) dem Gespött preisgegeben und verlacht würde. Wie diverse Beiträge der vergangenen zwei Jahrzehnte richtig beobachtet haben, ist es vielmehr ein typisches Signum der Serie, dass in ihr oft verschiedene Positionen einer Fragestellung beleuchtet und alle gleichermaßen dadurch relativiert werden, dass die jeweiligen Beschränkungen von ihrer komischen Seite aus in den Blick genommen werden: «its satire spares nothing and no one», wie der konservative Publizist Jonah Goldberg dies 2000 formuliert hat.¹⁷ Auch in diesem Fall wird die von der Serie selbst praktizierte Aufhebung der Grenzen zwischen «High» und «Low» zum Anlass für Gelächter: In der Episode *Überraschung für Springfield (Mom and Pop Art; 222)*, die sich maßgeblich mit der Frage beschäftigt, was Kunst eigentlich ist (und mithin auch mit der Frage, was sie nicht ist),¹⁸ gerät Homer in die überraschende Situation, zufällig als «Outsider Artist» entdeckt zu werden (also als ein Vertreter jener Bewegung, welche sich für die Kunst von Autodidakten und hierbei maßgeblich Kindern und Menschen mit geistiger Behinderung interessiert). Nachdem sein erstes Werk, das nur zufällig aus dem missglückten Versuch entstanden ist, einen Grillbausatz richtig zusammenzusetzen, gefeiert wurde, verfertigt

er nach genau diesem Prinzip (vgl. schon die das Missglücken und Scheitern im Titel tragenden Namen (Abb. 203): «Botched Hibachi» [also noch ein verpfuschter Grill!], «Failed Shelving Unit with Stupid Stuck Chainsaw and Applesauce», «Attempted Birdhouse I») weitere Werke, die sodann jedoch bei der Kunstwelt und Kritik durchfallen. Angesichts dieser plötzlichen Zurückweisung fragt Homer sich, was er falsch gemacht habe und sucht Rat bei Marge, die ihm erklärt: «(...) great artists are always trying new things», und als konkrete Beispiele für dieses von Homer mit seinen alle nach dem gleichen Verfahren gefertigten Werken missachtete Prinzip fügt sie dann noch hinzu: «like Michelangelo or Shaquille O'Neal.» Die komische Wirkung dieser Worte verdankt sich natürlich dem Umstand, dass hier ein weltberühmter Künstler der Renaissance in einem Atemzug mit einem ehemaligen amerikanischen Basketballspieler genannt wird, der sich auch als Sportkommentator, Rechtspfleger, Makler, Schauspieler und Rapper betätigt hat und mithin durchaus der Kategorie «always trying new things» gehorcht, während zu diskutieren wäre, ob ihn dies automatisch zu einem «great artist» macht.¹⁹

Die Episode macht darüber hinaus zweierlei deutlich: Zum einen tappen DIE SIMPSONS nicht in die sich leicht anbietende Falle, konservative bzw. populistische Ressentiments gegenüber wenig populären Kunstströmungen wie z.B. der «Outsider Art» zu bedienen, denn nicht diese an sich, sondern vielmehr eher ein stets nach Neuem gierendes und sofort mit Begriffs-Schubladen hantierendes Kunst-Publikum wird in der Folge verlacht, und dass es nicht so einfach ist, selbst dessen recht oberflächlichen Ansprüchen zu genügen, wird deutlich, wenn Homer an diesen scheitert.

Zum zweiten macht gerade diese Episode auch deutlich, wie schwierig es zuweilen ist, die in der Serie erfolgenden Kunstverweise in Form simpler Listen zu erfassen: So zeigt Wilson in ihrer Zusam-

17 Jonah Goldberg: Homer Never Nods: The Importance of THE SIMPSONS. In: *National Review*, 1. Mai 2000. Zu dem Phänomen vgl. auch Reva Wolf: Homer Simpson as Outsider Artist, or How I learned to Accept Ambivalence (Maybe). In: *Art Journal*, Vol. 65, Fall 2006, S. 100–111.

18 Vgl. dazu auch Wolf 2006, S. 101.

19 Wolf 2006, S. 106 verweist darauf, dass O'Neal in den USA aufgrund seiner vielfältigen Aktivitäten und Talente immer wieder als «Renaissance Man» bezeichnet wird.

menstellung unter der No. 61 einen Screenshot des Momentes, in dem Marge in *Mom and Pop Art* im Springsonian Museum ein Venedig-Gemälde Joseph Mallord William Turners entdeckt,²⁰ und kommentiert diesen wie folgt: «Marge and Homer go to Springsonian Museum. Homer is inspired to flood Springfield after seeing the grand canals of Venice. Later, Marge paints Springfield now flooded and her painting looks reminiscent of the (sic!) Turner's work.»²¹ So richtig dies ist, so deutlich macht es doch die Grenzen eines solchen Ansatzes, denn genau betrachtet wird damit ein (insbesondere für die erzählte Handlung) wesentlicher Kunstbezug ausgelassen: Homers Idee, Springfield zu fluten und so zu einem zweiten Venedig werden zu lassen, steht nämlich in der Tradition der so genannten «Situationisten», einer 1957 ins Leben gerufenen Bewegung, der es darum ging, theoretisch wie praktisch Situationen herbeizuführen, dank derer das alltägliche Leben zu einem Kunstwerk werden würde (etwas, das dank Homers In-

tervention dann auch in Springfield geschieht).²²

Man kann sich abschließend nach den Beweggründen der SIMPSONS-Macher fragen, solche (wie man sieht) z.T. recht speziellen und ein gewisses Vorwissen voraussetzenden Verweise in ihre Serie zu integrieren – die möglichen Antworten können dabei von der intellektuellen Herkunft einiger wesentlicher Teile der jeweils beteiligten Autorentteams (also den Blick auf die Produzentenseite richtend) bis hin zu den strategischen Erwartungen hinsichtlich des anvisierten Publikums reichen (also eher die Rezipienten in den Fokus rückend). Tatsächlich haben SIMPSONS-Schöpfer Matt Groening wie Produzent David Mikron immer wieder bezüglich ihrer «talented writers» auf den Umstand erwiesen, dass «half of them Harvard geeks» seien: «And you know, (...) you've got to make it pay off, so you throw a lot of study references into whatever you do later in life».²³ «We're really writing a show that has some of the most esoteric references on television. I mean really, really strange, odd, short little moments that very few people get and understand. We're writing for adults and intelligent adults at that.»²⁴ Dies macht deutlich, dass solche «esoterischen» Verweise mithin nicht einseitig als Privatvergnügen cleverer Autoren verstanden werden dürfen, sondern zugleich auch als Teil einer Strategie zu werten ist, sich an ein bestimmtes Publikum zu wenden. Dass es zugleich aber auch darum geht, sich ein bestimmtes Publikum heranzubilden, wird spätestens mit den Guidebooks deutlich, in denen ja eben nicht alle Referenzen erklärt und aufgeschlüsselt werden, sondern eher die Spur umrissen wird, auf welcher ein cleveres, wachsam und umsichtiges Publikum sodann weitere Verweise entdecken und für sich erschließen kann. Die (Bildende) Kunst stellt nun ein Feld dar, das jede Menge an visuellem Material bereithält, mit dem die (als Cartoonserie maßgeblich auch visuell agierenden) SIMPSONS einen großen Handlungsspielraum einnehmen können: Alleine z. B. schon aus der Adaption des betreffenden Kunstwerks hin auf das glubschäugige, gelbhäutige, vierfingrige und von Überbissen geprägte Erscheinungsbild des SIMPSONS-Universums kann Komik geschlagen werden (wie gesehen, beschränken sich die möglichen Verweise jedoch nicht auf solche bildlichen Übernahmen).

Zudem ermöglicht gerade der Bereich der (Bildenden) Kunst eine große Bandbreite an un-

20 Anders als von Wilson in ihrer eindeutigen Titelbezeichnung «Venice: The Dogana and San Giorgio Maggiore» nahegelegt (vgl. <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#61>), ist das in den SIMPSONS referenzierte Bild nicht eindeutig identifizierbar: Turners «Venice»-Gemälde in der National Gallery of Art in Washington von 1834 zeigt – wie der Titel es erwarten lässt – auf der rechten Seite das «Dogana»-Gebäude, womit es noch mit dem in den SIMPSONS gezeigten Bild übereinstimmt. Die dortige Komposition weicht aber sodann insofern von dem Gemälde ab, als sie auf die links davon folgenden Elemente der Kirche San Giorgio Maggiore und des Campanile verzichtet, sodass die Darstellung in diesem Punkt eher Parallelen zu Turners Venedig-Ansicht «Moonrise» (London, Tate Britain, 1840) aufweist. Vgl. dazu bereits Keazor 2011, S. 479.

21 <http://www.complex.com/art-design/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons#61>.

22 Zu den Situationisten vgl. Sadie Plant: *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. London/New York 1992 sowie Simon Ford: *The Situationist International. A User's Guide*, London 2004. Der in der Folge von Lisa erwähnte Christ ist eher dem so genannten «Nouveau Réalisme» zuzuordnen, dem es gleichwohl um vergleichbare Ziele (Überwindung der Trennung von Kunst und Alltag) ging – die beiden Bewegungen des Situationismus und des «Nouveau Réalisme» haben dann auch anhand von Mitgliedern eine Schnittstelle, die jeweils Teil der Bewegung des so genannten «Lettrismus» waren.

23 So Matt Groening, zitiert nach William Irwin / J. R. Lombardo: *THE SIMPSONS and Allusion: Worst Essay Ever*. In: William Irwin / Mark T. Conard / Aeon J. Skoble (eds.), *THE SIMPSONS and Philosophy: The D'Oh! Of Homer*, Chicago 2001, S. 81–92, hier S. 81.

24 So David Mikron zitiert nach ebd.



204 Bart Simpson als eine Monumentalstatue der Osterinseln auf der documenta 12

terschiedlichen Verweisniveaus, die von relativ einfachen Referenzen (z. B. auf massenmedial präsente und daher schnell erkennbare Künstler wie Vincent van Gogh oder Andy Warhol) über komplexere Verweise (z. B. auf unbekanntere Werke Pablo Picassos) bis hin zu nachgerade eben «esoterischen» Anspielungen (z. B. auf den «Situationalismus») reichen können. Damit ist zum einen ein Rahmen gegeben, der sich für eine gesellschafts- wie generationsübergreifend möglichst breite Rezeption der Serie als ideal erwiesen hat. Denn auch, wenn es ursprünglich intendiert gewesen sein mag, sich mit der Serie vor allem an «adults and intelligents adults at that» zu wenden, so erfreuen sich DIE SIMPSONS doch auch und gerade bei Kindern großer Beliebtheit (was z. B. auch in Deutschland anfänglich dazu führte, dass man die Serie als «Kindersendung» missverstand): «Adults are going to enjoy the witty dialogue and the funny story turns and kids are going to enjoy some of the wild sight gags», erklärte Groening den allgemeinen Erfolg im Nachhinein: «It's going to offer

something for every member of the family, depending upon whatever level they're going to meet the show.»²⁵

Zum anderen aber sind es eben auch diese unterschiedlichen Verweisniveaus, die es ermöglichen, sich eben geradezu ein Publikum heranzubilden, indem man ihm (z. B. mit Hilfe der Guidebooks) sozusagen die «Spielregeln» erklärt, nach denen Verweise in der Serie funktionieren und es diese sodann suchen und finden lässt.²⁶ Man darf sich das so etablierte Spiel dabei nicht zu sehr als einseitig durch die Macher der Serie

dominiert vorstellen, sondern kann das so etablierende Verhältnis vielleicht adäquater als einen Dialog auffassen: Indem die Produzenten beobachten können, wie (insbesondere in Internetforen) dem aufgewiesenen System gefolgt, mit ihm gearbeitet, diskutiert und gespielt wird, erhalten sie entsprechende Rückmeldungen, die sie wiederum dazu bewegen, in dieser Richtung weiter zu machen bzw. ihre Anstrengungen sogar noch zu verstärken.²⁷ Der/Die einzelne ZuschauerIn wiederum kann sich an dem Eindruck freuen, Teil einer größeren Gemeinschaft zu sein, die sich über ihre gemeinsamen bzw. einander eventuell ergänzenden Interessen, Vorlieben und Fertigkeiten definiert.

Und selbst in Bezug auf die von den SIMPSONS als Referenzraum aufgerufene Kunst deutet sich mittlerweile so etwas wie ein Dialog an: 2007 zeigte der kanadische Künstler Luis Jacob auf der documenta 12 in Kassel eine Arbeit aus dem Jahre 2004, die aus einer Serie von Fotografien bestand, auf denen verschiedene Steinskulpturen verschiedener Kulturen zu sehen waren. Unter diesen z. B. die so genannten Moai, d. h. die berühmten Monumentalstatuen der Osterinseln, zeigenden Aufnahmen und ohne klare Abgrenzung von ihnen, fand sich auch die Fotografie einer kleinen Steinfigur, deren glubschäugiges, vierfingriges und von Überbissen sowie stacheliger Frisur geprägtes Erscheinungsbild mehr als bekannt erscheint (Abb. 204). Haben DIE SIMPSONS bislang Künstler und Kunstwerke zitiert, so zitieren nun Künstler und deren Werke die Serie bzw. deren Figuren wie in diesem Fall: Bart Simpson.²⁸

25 Zitiert nach Mittell 2001, S. 21.

26 Vgl. zu diesem Modell bereits generell Umberto Eco: Den Leser schaffen. In: Ders.: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*. München/Wien 1984, S. 55 – 60.

27 Vgl. dazu sowie zum folgenden Keazor 2011, S. 484ff.

28 Noch einen Schritt weiter geht die 1968 in Villingen geborene Künstlerin Annette Weisser, die in ihrem 2008–2010 entstandenen Collage-Zyklus *The Good, the Bad and the Boring* zum Auftakt eine weiß gerahmte Schwarz-Weiß-Reproduktion von Lisa Simpson vor einem gleichfalls schwarz-weißen, abstrakt gehaltenen und in Aquarell ausgeführten Hintergrund zeigt. Auf Lisa folgen sodann

ähnlich gestaltete Konterfeis der Gottesmutter Maria (in der Version der *Pietà* Michelangelos von 1498/99 im Petersdom), Sophie Scholl (in der Darstellung der Schauspielerin Lena Stolze in dem WEISSE ROSE-Film von 1982, Regie: Michael Verhoeven), der Sängerin Joan Baez, der Schauspielerin Danièle Huillet (in dem Videoessay NICHT VERSHÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT WO GEWALT HERRSCHT von 1965, Regie: Jean-Marie Straub) sowie der antiken Tragödiengestalt der Antigone (verkörpert mittels einer Statue der Thalia). Die Beschriftung zu dem Werk von Weisser gibt lediglich die Vornamen der Frauen an, sodass ein bestimmtes Vorwissen notwendig ist, um die Figuren zu identifizieren und ihre Beziehungen untereinander zu verstehen. In allen Fällen geht es um Frauengestalten, die sich im Laufe der Geschichte Herausforderungen sowie Fragen der Verantwortung und Moral stellen mussten. Lisa Simpson fungiert hier laut Presstext als eine Figur, «ohne die eine Reflektion über Fragen der Moral und Verantwortung nicht vollständig wäre». Die Überschrift des Werks parodiert den Titel des Films *THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY*, einen Klassiker des Italo-Westerns von 1966 (Regie: Sergio Leone).

Es lassen sich zahllose, vor allem auf Gegensätzen beruhende Beziehungen zwischen Weissers Collage-Serie und dem Film herstellen: Stehen in dessen Mittelpunkt ausschließlich Männer, konzentriert Weisser sich auf Frauen; stehen diese als mögliche Vorbilder für Moral und Verantwortung (daher auch die teilweise ironischen Bezeichnungen «The Good» und «The Borings»), so verkörpern die illusionslosen und amoralischen Desperados des Italo-Western eher Anti-Helden. «Bad» sind die Frauen in Weissers Zusammenstellung nur insofern, als sie den klassischen Rollenerwartungen einer patriarchalischen Gesellschaft zuwiderlaufen. Mit dieser Aufnahme in einen Frauen-Olymp geht übrigens ein Wunsch Lisa Simpsons in Erfüllung, die sich wiederholt im Kreis intellektueller und kämpferischer Frauen imaginiert: Schon in der 7. Folge der zweiten Season *Bart bleibt hart* (*Bart vs. Thanksgiving*; 20) z. B. bastelt sie zu Thanksgiving eine Tischdekoration, die Frauen wie Georgia O'Keeffe, Susan B. Anthony und Marjory Stoneman Douglas ehrt. Für den oben zitierten Presstext zu Annette Weisser vgl. http://www.reception-berlin.de/uploads/tx_kbshop/Presstext_02_10.pdf.

