

„Seitdem ich im Fach Kunstgeschichte arbeite, bin ich dem Diskurs über den genialen Künstler und seine ‚Schöpferkraft‘ ausgesetzt. Die Wunschvorstellung vom autonomen Subjekt, seiner Originalität und Einzigartigkeit, scheint sich gegen alle Kritik der Kunstmarktmechanismen, aber auch gegen die Dekonstruktion des Ichs, des Autors und der Künstlermythen als resistent zu erweisen“ (Hoffmann-Curtius 1994, S. 1). Die Frage, die Kathrin Hoffmann-Curtius zu Beginn ihres Vortrages „Die Meistererzählung im Comic: Unicat und Plagiat“ anspricht, betrifft nicht nur einen Diskurs innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte. Die „Wunschvorstellung des autonomen Subjekts“, das sich durch eine „souveräne Performanz“ konstituiert, benennt und kritisiert Judith Butler in ihrem jüngsten Buch „Excitable Speech“ am Beispiel verschiedener amerikanischer Debatten – unter anderem über die Forderung nach staatlicher Reglementierung von „hate speech“ und die Wirkung von Pornographie (vgl. Butler 1997, Kap. 2, wo sie u.a. MacKinnon 1993 diskutiert). Die souveräne Performanz – in der Kunst das Werk des „genialen Künstlers“ – zeichnet sich dadurch aus, daß mit seiner Setzung zugleich die Macht über die Äußerung („utterance“) und die Bedeutung („meaning“) behauptet wird (ebd., S. 87). Das Werk des Künstlers entspringt in diesem Sinne einem schöpferischen Akt, dessen „Originalität“ sich in der – bewußten – Herrschaft des Künstlers noch über die möglichen Interpretationen des Werkes verbürgt. Im Werk drückt sich demnach die Macht des Künstlers als autonomes Subjekt aus.

Der Rezeption bliebe unter diesen Voraussetzungen wenig übrig, als die so gesetzte Bedeutung des Werkes nachzuvollziehen. Kathrin Hoffmann-Curtius deutet an, daß eine solche Konstruktion künstlerischer Praxis Probleme birgt und thematisiert dies in ihrem Vortrag am Begriff der „Einzigartigkeit“. Butler fokussiert die Implikationen und Konsequenzen von Hoffmann-Curtius' Fragestellung für die politische Handlungsfähigkeit. Ich möchte beider Ansätze aufnehmen und die Resistenz der „Wunschvorstellung vom autonomen Subjekt“ an dem Beispiel von Art Spiegelman und seinem weithin beachteten Comic „MAUS – A Survivor's Tale“ untersuchen, der in zwei Bänden 1986 („My Father bleeds History“) und 1991 („And here my Troubles began“) in New York erschien (Spiegelman 1986 und 1991).

Durch MAUS ist es dem Comic-Zeichner Art Spiegelman gelungen, als Künstler wahrgenommen zu werden, für ihn ein erklärtes Ziel: „Comics zeichnen ist Masochismus. [...] Als Grafiker, Illustrator oder Drehbuchautor macht man mehr und leichter Geld. Ein Comic-Zeichner wird aber nicht nur schlecht entlohnt, sondern auch als Künstler nicht ernst genommen. Man muss also schon blöd sein, um dranzubleiben. Oder berufen“ (Gasser 1994, S. 53). So spricht einer, der sich berufen fühlen darf, weil er es geschafft hat: 1992 stellte Spiegelman

seinen Comic mitsamt umfangreicher Vorarbeiten im Museum of Modern Art unter dem Titel „Making MAUS“ aus (dokumentiert auf Spiegelman 1994). Diese Ausstellung liefert nur ein Beispiel für die allgemeine Anerkennung Spiegelmans als Künstler und von MAUS als einem der großen Meisterwerke des ausgehenden XX. Jahrhunderts, wie sie in den meisten – auch bundesdeutschen – Rezensionen und der wissenschaftlichen Rezeption vorherrscht.

Diese Wertung überrascht nicht, wenn das Thema von MAUS in Betracht gezogen wird. MAUS handelt von Gesprächen die Art Spiegelman mit seinem Vater Vladek bis zu dessen Tod 1982 geführt hat. Der Vater berichtet Art von seinen Erinnerungen an den Zeitraum von Anfang der Dreißiger Jahre, als er Anja, Arts Mutter, kennenlernte, bis zu beider Wiedersehen Mitte der Vierziger, nachdem sie die Verfolgungen der Nationalsozialisten im besetzten Polen zusammen und die Vernichtungslager getrennt voneinander überlebt hatten. Dieser Prozeß der Erinnerung weist viele Lücken auf, an denen sich die Biographie des Vaters schmerzhaft mit der Autobiographie des Sohnes überlagert: Was Anja im einzelnen durchgemacht hat, in welchen Lagern sie nach Auschwitz war, weiß der Vater nicht zu sagen – und ihre Tagebücher, in denen sie sich für ihren Sohn erinnerte, verbrannte er, nachdem sie sich 1968 umgebracht hatte (Spiegelman 1986, S. 155 f. und Spiegelman 1991, S. 103 f.).

Obwohl die Techniken der Darstellung in MAUS die Comic-Geschichte zitieren und die Figuren beispielsweise mit Tierköpfen gezeichnet sind und sich auf so berühmte Comicfiguren wie Walt Disneys „Mickey Mouse“ beziehen (explizit wird diese Referenz auf zwei der vier Lithographien „4 Mice“, Spiegelman 1992, die Rothberg 1994, S. 667 ff. beide kommentiert), hat das die Rezeption nicht darin beirrt, diesen Comic als Kunstwerk in einem normativen Sinn wahrzunehmen: MAUS wurde von allen anderen Comics unterschieden und abgesetzt. Erst als Kunst scheint die Comicdarstellung der Dignität des Themas – der Erinnerung des Holocaust – gerecht werden zu können. Diese Annahme der Rezeption von MAUS imaginiert Spiegelman als souveränen Künstler, durch den der Comic erst zur Kunst werden konnte.

Wie steht Spiegelman zu dieser diskursiven Positionierung, die sich nach dem Erscheinen von „My Father bleeds History“ abzeichnete? Wie stellt er sich im zweiten Band zu ihr? Welche Bedeutung evoziert das Material der Darstellung in MAUS? An einer Seite aus „And here my Troubles began“ möchte ich untersuchen, ob dort das Bild des souveränen Künstlers bestätigt, oder ob die Vorstellung von der Souveränität subvertiert wird (Abb. 1).

Auf dieser Seite zeichnet sich Spiegelman als Figur Art an seinem Zeichentisch bei der Produktion der Seite, auf der er nun zu sehen ist. Wann die Seite letztendlich entstand, wann er sich zeichnete, wie er sich zeichnete, wird verschwiegen: „I started working on this page at the very end of february 1987“. Diese Verschleierung des Datums der Fertigstellung der Seite ist notwendig, um die Mühen ihrer Produktion als Kunst zu inszenieren. Entsprechend ist Art mit typischen Merkmalen eines Künstlers ausgestattet. Zu einer Weste und dem ständigen, geradezu manischen Rauchen kommt in dieser Passage hinzu, daß der sonst

Time flies...



1 Art Spiegelman, MAUS II, S. 41

übliche Mauskopf nun als Maske erscheint, hinter der ein unrasiertes Gesicht angedeutet ist (vgl. zur komplexen Bedeutung der Maske Frahm 1996, S. 12 ff., zur Bedeutung des Rauchens Spiegelman 1994, S. 206, Rubrik „Drafts“). Art leidet unter seinem eigenen Vorhaben und den Aufgaben, die es ihm stellt – die Darstellung der Geschichte seines Vaters und das heißt auch die Darstellung von Auschwitz. Als Künstler muß Art die Darstellung des Leichenbergs bewältigen, auf dem sich sein gerade erst erworbener Ruhm gründet und der nun seine Depression verstärkt. Er selbst scheint sich, das zeigt der Fensterblick, in einem Konzentrationslager zu befinden. Die schwarzen, rechtwinkligen Balken im Hintergrund deuten einen Ausschnitt aus dem Hakenkreuz an, das die Cover der beiden Bände von MAUS dominiert. Wirkt es dort, als stände es im Fokus eines Suchscheinwerfers (ausdrücklich auf dem Cover von „My Father bleeds History“), scheint sich dieser Suchscheinwerfer mitsamt dem Hakenkreuz auf den verschiedenen Panels der Seite über die Wand des Ateliers zu bewegen. Die Vergegenwärtigung der Größe seiner Aufgabe, seiner Verantwortung vor den Toten, zeigt Spiegelmans Größe als autonomer Künstler, der MAUS gegen den Nationalsozialismus, aber wie verfolgt von diesem zeichnet. „MAUS [...] was made in collaboration with Hitler“ schrieb Spiegelman einmal (Spiegelman 1994a). In dieser Selbstinszenierung scheint er die Souveränität noch über seine Depression zu beweisen. Richard Martin kommentiert in diesem Sinne: „Once, however, Art has been emotionally shaken out of his fundamental dilemma, and enabled to turn to the mere question of documentation, he becomes Spiegelman masked, and thus once again the author gaining control over his material“ (Martin 1994, S. 382). Weil Spiegelman noch zeichnen kann, wie Art nicht mehr zeichnen kann, weil er in der Darstellung die Praktiken der Journalisten, die ihm aus dem off „We're ready to shoot!...“ zurufen, mit den Praktiken der Nazis assoziieren kann, positioniert er sich als authentisch leidender Künstler, der aber der Totalität der Nazis und der Kulturindustrie gleichermaßen sein Werk entgegensetzt. Mit dieser selbstreflexiven Geste scheint Spiegelman zu versuchen, seine Autonomie als Künstler den Nazis und der Kulturindustrie gegenüber zu beweisen.

Doch die Darstellung bleibt dabei nicht stehen. Wenn Art auf den folgenden Seiten zum Kind schrumpft, impliziert dies zwar ein weiteres Mal die darstellerische Herrschaft auch über diesen Regreß, weist aber zugleich auf eine mangelnde Souveränität des Künstlers. Als Kind ist Art wieder den Eltern unterstellt: „My father's ghost still hangs over me“ (Spiegelman 1991, S. 43). Daß für die Regression zum Kind das Klischee des autonomen Künstlers eine wichtige Rolle spielt, belegt das Panel, in dem Art schrumpft: In diesem wird ihm angeboten, sein Markenzeichen, die Künstlerweste gewinnbringend zu vermarkten: „MAUS – YOU'VE READ THE BOOK – NOW BUY THE VEST“ (Abb. 2).

In einem – im weiteren Verlauf des Kapitels dargestellten – Gespräch des 'kleinen' Art mit seinem Psychiater Pavel, der wie Anja und Vladek Auschwitz überlebt hat, kommt ein mögliches Motiv seiner Depression zur Sprache: Art fühlt sich schuldig, weil er durch seinen Erfolg bewiesen hat, daß er etwas besser konnte als der inzwischen verstorbene Vater: „Mainly I remember [...] being told that I



2 Art Spiegelman, MAUS II, S. 42



couldn't do anything as well as he [Vladek] could" (Spiegelman 1991, S. 44). Das Problem entsteht dadurch, daß der Erfolg von MAUS die Geschichte des Vaters und damit den Holocaust ausbeutet. „Somehow I'm profiting from the genocide" (Spiegelman 1994, S. 177, Rubrik „Drafts"). Dieser Erfolg setzt sich mit „And here my Troubles began" fort.

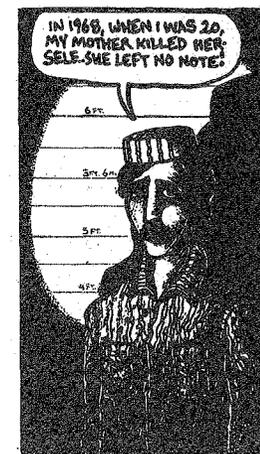
In dieser Situation verliert der Künstler die Souveränität über sein Material, sein Werk. Er ist für dessen Erfolg verantwortlich. Schließlich hat er es produziert, schließlich produziert er es. Daß es so erfolgreich wurde, konnte er jedoch nicht absehen, obwohl der Erfolg von MAUS – durch die Besonderheit von Spiegelmans Unterfangen einerseits und dessen Vermarktung andererseits¹ – forciert wurde. Es ist im gewissen Sinne ein kalkulierter Erfolg. Spiegelmans hier inszeniertes, autobiographisches Leiden thematisiert auch die unausweichliche Schuld an dieser Kalkulation und ist selbst kalkuliert. Der Regreß zum Kind stellt den Versuch dar, sich der Verantwortung für diesen autobiographischen Mehrwert, den er aus dem Leben seiner Eltern gewinnt, zu entziehen. Durch die Darstellung werden die Eltern für die Notwendigkeit des Werks verantwortlich gemacht.

Weil der Vater Auschwitz überlebte, ist Art Spiegelman mit einem Schuldgefühl aufgewachsen, das er in MAUS abarbeiten mußte und sich durch dessen Erfolg fortsetzt und – das ist die Bedeutung dieser Szene – verschärft. Wenn der zum Kind gewordene Art – bedrängt von dem Geschäftsmann, der Kapital aus Arts Weste schlagen will, – „I want... ABSOLUTION. No... No... I want... I want... my MOMMY!" ruft, weist dies auf die Bedeutung der Mutter für MAUS hin (Abb. 2). Diese Bedeutung bestätigt das letzte der aufgezählten Daten auf der ersten Seite: „In May 1968 my mother killed herself. (She left no note). Lately I have been feeling depressed" (Abb. 1). Die Mutter wäre die einzige, die Art von seiner Schuld freisprechen könnte.

Dieses Motiv wird in „My Father bleeds History" ausführlich durch den Abdruck einer Geschichte – „Prisoner on the Hell Planet" – thematisiert, die Spiegel

man zuerst 1972 veröffentlicht hat (Spiegelman 1986, S. 100–103). In ihr stellt sich Spiegelman in einem Häftlingsanzug dar, der an die Gefangenenkleidung der KZ-Häftlinge erinnert. In dem ersten Panel steht Spiegelman in einem wie durch einen Scheinwerfer beleuchteten Lichtkreis: „In 1968, when I was 20, my mother killed herself. She left no note!" (Abb. 3). Wenn Spiegelman auf Abbildung 1 diesen Satz fast wortgleich zitiert, identifiziert er sich noch einmal – mit einer Differenz – mit sich als Häftling. Die vier Seiten von „Prisoner on the Hell Planet" handeln davon, wie der Vater die tote Mutter entdeckt, wie Art von ihrem Tod erfährt, von ihrem Begräbnis – und schließlich davon, wie er sie aus einer Gefängniszelle heraus anklagt: „Well Mother, if you are listening.... Congratulations... You've committed the perfect Crime [...] You murdered me Mommy and you left me here to take the rap" (Abb. 4.) Die Schuld, die sich der deprimierte Sohn für ihren Tod gibt, wendet er gegen sie, indem er sie für seine Schuld beschuldigt. Das „Verbrechen" der Mutter besteht darin, ihn schuldig gemacht zu haben, auch weil sie „keine Zeile hinterließ". Doch diese Figur der hilflosen Abwehr eigener Schuld wird von Spiegelman ironisiert, wenn er einen anderen Gefangenen auf die Anklage des Sohnes antworten läßt: „Pipe down Mac! Some of us are trying to sleep!". Diese Ironie gewinnt eine Ernsthaftigkeit, weil der Sohn nicht einmal versuchen kann zu schlafen. Er ist lebenslänglich, andauernd seiner Schuld ausgeliefert.

Der Unterschied zwischen „Prisoner on the Hell Planet" und MAUS besteht in der Selbstinszenierung Spiegelmans als Künstler. Aus der engen Zelle des Hölleplaneten hat sich Spiegelman befreit, indem er die empfundene Schuld am Tod der Mutter in MAUS als Künstler abarbeitet. Als er von seinem Vater erfährt, daß dieser die Tagebücher der Mutter verbrannt hat, beschimpft er diesen: „YOU MURDERER! HOW THE HELL COULD YOU DO SUCH A THING!!" (Spiegelman 1986, S. 159). In den Notizen zu dieser Seite wird dieser Vorwurf begründet: „How could you do it? You murdered her again" (Spiegelman 1994, S. 147, Rubrik „Drafts"). Das Tagebuch der Mutter hätte Art die Möglichkeit geboten diesen zweiten Mord nach dem durch ihre eigene Hand zu verhindern und Anja in der Darstellung lebendig werden zu lassen. Ihr ist der erste Band von MAUS gewidmet. Daß in „And here my Troubles began" die Mutter an den erwähnten Stellen genannt und gerufen wird, verdeutlicht, wie die fehlenden Erinnerungen der Mutter auch die erhoffte Autonomie des Künstlers begrenzen, weil er die Schuld an ihrem Tod nicht durch die künstlerische Darstellung ihres Lebens abtragen kann. Diese Schuld bezeichnet ein konstitutives Außen, über das es keine darstellerische Herrschaft gibt, aber zugleich auch erst durch die Darstellung in seiner konstitutiven Abwesenheit 'sichtbar' gemacht wird. Die souveräne



3 Art Spiegelman, MAUS I, S. 100

Performanz wiederholt und verschlimmert die Schuld, durch die sie ihre Souveränität verliert. Deshalb bleibt der Künstler in der Darstellung von dem Mord der Mutter gefangen, die aber – und das ist der wichtigste Unterschied zu „Prisoner on the Hell Planet“ – nicht mehr beschuldigt, sondern um Hilfe gerufen wird. Wenn dort noch „HITLER DID IT!“ und „BITCH“ unversöhnt nebeneinander stehen (Abb. 4), wird in MAUS deutlich gemacht, daß ihn Auschwitz gefangen hält (Abb. 1). Daß die Mutter keine Zeile hinterließ, wird nicht mehr mit einem Ausrufungszeichen versehen (vgl. Abb. 3), sondern nur noch in einer Klammer angemerkt.

Art Spiegelman ist – als Künstler – noch immer ein Häftling. Was Abbildung 1 zeigt, ist mehr als die Gefangenschaft durch die Geschichte und die Geschichte seiner Eltern, es ist auch die Gefangenschaft des souveränen Künstlers in

den Grenzen seiner Inszenierung, seiner Performanz. Doch der Fensterblick auf den Wachturm darf umgekehrt auch nicht als Bild einer souveränen Kontrolle der Performanz über den Künstler gewertet werden. Denn auch diese Bedeutung der Performanz ist und bleibt unkontrollierbar und kann so potentiell Gegenstand einer Auseinandersetzung um MAUS und die Gegenwart von Auschwitz werden.

Ich bin zu Beginn der Untersuchung von der Behauptung der Souveränität und Autonomie des Künstlers Spiegelman ausgegangen. In ihrem Verlauf hat sich gezeigt, daß diese – u.a. autobiographischen – Voraussetzungen unterliegt, die die „Wunschvorstellung vom autonomen Subjekt“ nicht erfüllen. Es stellt sich die Frage, ob die Inszenierung des autonomen Künstlers als Maskerade nicht notwendig ist, um deren Scheitern an ihren Konstitutionsbedingungen zu inszenieren. Das Scheitern der Souveränität drückt sich in der Schuld aus, die Autonomie über das Werk verloren zu haben. Dieser Verlust ist aber keine Konsequenz des Werks als Mangel, sondern dessen notwendige Voraussetzung. Die Konstitutionsbedingungen der Darstellung werden in den zitierten Passagen nicht vom Künstler erzeugt, sondern müssen im Material des Comics bestimmt werden. Auf diese Unterscheidung ist zu bestehen, um die Verharmlosung der Rezeption von MAUS als großem Werk eines großen Künstlers in ihrer Resistenz zu unterlaufen. Die Notwendigkeit der Setzung Spiegelmans als souveränen Künstler konstituiert sich allein durch deren unmögliche Erfüllung, insofern dieser in seiner inszenierten Performanz, im Material seiner Darstellung, der Äußerung und ihrer Bedeutung, selbst nicht souverän sein kann (Butler 1997, S. 74-77). Im ambivalenten Material des Comics wird die Macht der souveränen Performanz über das Werk zerstreut. Die selbstreflexive Geste Spiegelmans wird nur in der Reflexion des Materials erfahrbar (vgl. Frahm 1997, S. 53).

...BUT, FOR THE MOST PART, I WAS LEFT ALONE WITH MY THOUGHTS...



WELL, MOM, IF YOU'RE LISTENING...



4 Art Spiegelman, MAUS I, S. 103

Wenn der erwähnte Geschäftsmann einerseits mit der Weste die Identität Spiegelmans als großer Künstler massenhaft reproduzieren und so ausverkaufen will, wird diese ernsthafte Kritik an der Kulturindustrie durch die Offenlegung der Selbstinszenierung als Künstler durch die Weste in deren Klischeehaftigkeit, aber auch das einfache Mittel der Wiedererkennbarkeit der Figur innerhalb des Comics ironisiert. Wenn Art im darauf folgenden Panel nach seiner „MOMMY“ ruft, ist dies zugleich ein Witz und ein ernster Hinweis auf Arts Psyche. Wenn Spiegelman sich auf dem Leichenberg als leidender Künstler Art in Szene setzt und so seine Autonomie über die Darstellung zu bewahren scheint, weist sowohl die Gegenwart der Geschichte, aber mehr noch das zitierte Motiv der Schuld am Tod der Mutter darauf hin, daß es kein souveränes Sprechen über Auschwitz, keine souveräne Darstellung von Auschwitz gibt.

In der Ambivalenz der Darstellung wahrt MAUS die Dignität des Holocaust. Diese Ambivalenz ist keinem souveränen Akt eines Künstlers geschuldet, sondern entsteht erst auf der reproduzierten Oberfläche der Seite im Prozeß der Lektüre, die durch die Rückführung auf einen Künstler stillgestellt wird (vgl. Balzer in diesem Heft). Diese Stillstellung aber beruhigt die Auseinandersetzung um die Bedeutung von Auschwitz heute. Ihre Lösung darf keiner souveränen Performanz, auch nicht der eines Künstlers überlassen werden, dessen Herrschaft die Auseinandersetzung im Werk schlichtet.

In der Ambivalenz seiner Darstellung dekonstruiert MAUS die Macht des souveränen Künstlers: Einerseits wird diese Souveränität durch die selbstreferentielle Geste behauptet, andererseits werden die Grenzen der Souveränität durch das Material notwendig offengelegt. Auch die Behauptung der Ambivalenz – als dekonstruktive Geste – kann kein souveräner Akt sein, der die Macht hätte, sich ein-

mal als ursprünglicher Akt zu setzen, um dann auf alle Zeit zu gelten. Im Gegenteil: Weil der Entzug der Souveränität selbst nicht souverän ist, besteht die Gefahr, daß seine konstitutive Bedeutung wiederum als Effekt der Größe des autonomen Künstlers ausgegeben wird. Die Aufgabe der Rezeption ist es dementsprechend, die Dekonstruktion der Macht des autonomen Künstlers im Material seiner Darstellung zu affirmieren, zu wiederholen. Die Konstellation in MAUS weist darauf hin, wie wichtig, wie verantwortungsvoll diese Aufgabe ist.

1 Vgl. Rothberg 1994, S. 667, der erwähnt, daß es pünktlich zu Weihnachten 1991 beide Bände in einer Box zu kaufen gab. Zur Frage, ob und wie weit Art teil an einer „Spielbergization of the Holocaust“ hat, vergleiche ebd., S. 674, für den die Grenze durch die „Vermarktung von MAUS als CD-ROM (Spiegelman 1994) überschritten worden ist.

Literatur

Butler, Judith 1997: Excitable Speech – A Politics of the Performative. New York
Frahm, Ole 1996: Das weiße M – Zur Genealogie von MAUS(CHWITZ). Vortrag gehalten am 31.5. auf der Tagung „Künstler forschen nach Auschwitz“. Typoskript (erscheint in: Fritz Bauer Institut (Hg.): Jahrbuch 1997. Frankfurt am Main, New York, 1997)
Ders. 1997: Das unsichtbare Dritte – Comic als genealogisches Medium. In: 17°C – Zeitschrift für den Rest, Nr. 14, S. 50-53
Gasser, Christian 1994: Im ersten Wagen des Zuges ins 21. Jahrhundert (Interview mit Art Spiegelman). In: Strapazin, Nr. 48, S. 49-55
Hoffmann-Curtius, Kathrin 1994: Die Meistererzählung im Comic: Unicat und Plagiat. Vortrag gehalten am 25.3. auf der Hamburger Tagung „Ästhetik des Comic“. Erscheint 1997 in: Dies./Silke Wenk

(Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (im Druck)
MacKinnon, Catharine 1993: Only Words. Cambridge, Mass.
Martin, Richard 1994: Art Spiegelman's Maus – Or, the Way It Really Happened. In: Bernd Engler/Kurt Müller (Hg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn, S. 373-382
Spiegelman, Art 1986: MAUS – A Survivor's Tale I – My Father bleeds History. New York
Ders. 1991: MAUS – A Survivor's Tale II – And here my Troubles began. New York
Ders. 1992: 4 Mice. Vier signierte und nummerierte Lithographien. New York. Veröffentlicht unter dem Titel Saying Goodbye to Maus. In: Tikkun, Vol. 7, Nr. 5, September/Oktober, S. 44-45 (auch auf Spiegelman 1994 unter der Rubrik „Art on Art“)
Ders. 1994: The Complete MAUS. CD-ROM. New York
Ders. 1994a: Little Orphan Annie's Eyeballs. In: The Nation, 17.1. auf Spiegelman 1994 unter der Rubrik „MAUS-related miscellany“
Rothberg, Michael 1994: 'We Were Talking Jewish' – Art Spiegelman's Maus as 'Holocaust' Production. In: Contemporary Literature, Nr. 4, S. 661-687