

=====
The Choice, Not To Be Chosen –

Wie Buffy The Vampire Slayer mit Butler gedacht handeln kann¹
=====

Carmen Sulzenbacher

Martin Fritz

Dieser Text wird erscheinen in:

Prager, Julia und Fuchs, Nina (Hg.): Gender Studies: from field studies to agency theories. Reihe Sprachraum, Innsbruck, Studia Universitätsverlag, 2010

Dieser Text steht unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Austria License. Nähere Informationen dazu unter: <http://creativecommons.at>



¹ Unser Dank gilt Marko Markovic für seine zahl- und hilfreichen Hinweise zum Buffyverse sowie der schwedischen Piratpartiet für die Bereitstellung des kollaborativen Texteditors <http://piratepad.net>. Für alle Fehler sind hingegen nur wir selbst verantwortlich.

=====

1. "I think 'Buffy' should be analyzed, broken down, and possibly banned."

– Zur Einführung

=====

1.1 Buffyverse und Buffy Studies

"So apparently the most controversial thing we ever had on Buffy was a hamburger and chicken sandwich."
(Whedon, 2003)

Wohl wenige Fernsehserien genießen sowohl in Bezug auf die Einschaltquoten als auch was die Rezeption in akademischen Kreisen betrifft einen größeren Erfolg als "Buffy the Vampire Slayer". Die Geschichte vom High-School-Mädchen Buffy², das mit seinen FreundInnen die Welt beständig vor diverser übernatürlicher Unheil rettet, wurde von 1997 bis 2003 in sieben Staffeln in den US-amerikanischen Networks The WB und UPN (und später weltweit) ausgestrahlt³ und regte nicht nur schier unüberblickbare Mengen an Fanart an,⁴ sondern wurde auch von AkademikerInnen derart intensiv behandelt, dass es nicht übertrieben scheint, von "Buffy Studies" zu sprechen,⁵ die aus den verschiedensten Disziplinen kommend (Natale, 2007:17 und Lavery, 2004: 8f) *Buffy* untersuchen und deren Zentralorgan das regelmäßig erscheinende, akademische Online-Journal "Slayage" (<http://slayageonline.com>, 3.9.2010) darstellt.⁶ Auch im deutschsprachigen Raum schlägt sich die *Buffy*-Forschung mittlerweile in Publikationen nieder.⁷ Der viel- und so auch im Titel dieser Einleitung zitierte, halb-ironische Ausspruch Joss Whedons, des Erfinders von *Buffy*, wonach die Serie *Buffy* für akademische Auseinandersetzung besonders prädestiniert sei, hat sich also schon mehr als einmal bewahrheitet.⁸

² Wir setzen „*Buffy*“ kursiv, wenn von der Serie die Rede ist und schreiben „Buffy“ ohne Auszeichnung, wenn wir die Titelheldin meinen.

³ Vgl. dazu http://en.wikipedia.org/wiki/Buffy_the_Vampire_Slayer_%28TV_series%29#Cultural_impact, 3.9.2010. Für einen ersten Überblick übers Buffyverse, wie das fiktive Universum der Serie und ihrer Spin-Offs genannt wird, empfehlen wir von Fans betriebene Online-Ressourcen wie <http://www.buffyworld.com>, <http://buffy.wikia.com>, <http://www.justinleader.com/annotatedbuffy> oder <http://whedonesque.com> (alle 3.9.2010).

⁴ Eine Onlinerecherche mit dem Such-String "buffy slash" kann empfohlen werden. Vgl. auch Williamson (2005: 164-174).

⁵ Wilcox (2006), die bemüht ist, den Kunstcharakter der Serie zu betonen, kann als frühes Standardwerk dieser Disziplin gelten, für weitere Titel siehe u. sowie unsere Bibliographie.

⁶ Darüber hinaus erscheinen online ständig zahllose weitere (semi-)akademische Artikel zum Buffyverse, die hier naturgemäß nicht allesamt weiter behandelt werden können. Außerdem organisieren Rhonda V. Wilcox u.a. die zweijährlich stattfindenden "Slayage Conferences on the Whedonverses".

⁷ Dath (2003), Natale (2007), Lenzhofer (2006) oder Beckmann (u.a.) (2010) sowie Ausgabe #9 der Zeitschrift *Hommage* (2008). Außer Natale (2007) und Lenzhofer (2006) können wir diese Publikationen im Übrigen nicht behandeln, da sie zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes nicht verfügbar waren.

⁸ "I think it's great that the academic community has taken an interest in the show. I think it's always important for academics to study popular culture, even if the thing they are studying is idiotic. If it's successful or made a dent in culture, then it is worthy of study to find out why.

'Buffy,' on the other hand is, I hope, not idiotic. We think very carefully about what we're trying to say emotionally, politically, and even philosophically while we're writing it. The process of breaking a story involves the writers and myself, so a lot of different influences, prejudices, and ideas get rolled up into it. So it really is, apart from being a big pop culture phenom, something that is deeply layered textually episode by episode. I do believe that there is plenty to study and there are plenty of things going on in it, as there are in me that I am completely unaware of. People used to laugh that academics would study Disney movies. There's nothing more important for academics to study, because they shape the minds of our children possibly more than any single thing. So, like that, I think 'Buffy' should be analyzed, broken down, and possibly banned." (Whedon, 2003)

Was auch immer die Faszination der Serie ausmacht – Lutosch (2010) z.B. vermutet den Grund der *Buffy*-Manie im links-intellektuellen Millieu darin, dass die Monster und Ungetüme der Serie von den emphatischen AnhängerInnen quasi als personalisierte Zumutungen des Kapitalismus gelesen werden können – die Serie scheint mittlerweile ein weitgehend kanonisierter Text zu sein, dessen Komplexität unbestritten ist – trotz seiner oberflächlichen Trashigkeit (viele der übernatürlichen Bedrohungen und Unholde sehen aus heutiger Sicht zugegebenermaßen etwas albern aus, was der finanziellen Situation der Serie wohl ebenso wie den Fortschritten in der Technik (digitaler) Special-Effects gleichermaßen geschuldet ist), die viele nur gelegentliche SeherInnen dazu führt, die Serie nicht ernst zu nehmen. Anders als bei anderen (und hier nicht weiter behandelten) Auslegungen des Vampir-Themas wie "Twilight" oder "True Blood" scheint das Genre (präziser gesagt: der Genre-Mix aus High-School-Melodrama und Horror, vgl. Jowett, 2005: 22f) gar nicht das Entscheidende für den Reiz der Serie auszumachen. Es reicht, die Grundannahme zu schlucken, dass in der fiktiven Welt des Buffyverse Übernatürliches der ganz normale Alltag ist (n.b.: was aber nur Buffy und ihre FreundInnen, die so genannten "Scoobies", wissen, während deren Bemühungen den restlichen BewohnerInnen des Buffyverse weitgehend verborgen und entsprechend suspekt bleiben), um in den Kämpfen Buffys gegen das diverse Böse das Verhandeln ganz realer gesellschaftlicher Probleme erkennen zu können.⁹

Auf den Schultern einer bereits etablierten Tradition akademischen Schreibens über *Buffy* stehend, wollen wir also im Folgenden eine neue Lektüre von *Buffy* vorschlagen (dazu gleich mehr). Unser Text richtet sich jedoch in erster Linie an ein mit *Buffy* nicht vertrautes Publikum, weswegen wir versuchen, so voraussetzungsfrei wie möglich vorzugehen. Nicht vermeiden lässt sich hingegen natürlich das Thematisieren grundlegender Handlungselemente sowie Details einzelner Szenen der Serie, weswegen wir all jenen, die die Serie noch nie gesehen haben, dringend raten, dies zu tun, bevor sie unseren Text lesen, um sowohl die Serie als auch unsere Auseinandersetzung damit besser genießen zu können.

Nach dieser nicht nur angesichts der Quantität wie der Qualität der *Buffy*-Forschung (und ganz zu schweigen von der Serie selbst) für Eingeweihte müßig erscheinenden, für Neulinge im Buffyverse aber sicher notwendigen Rechtfertigung in Bezug auf den Gegenstand und dem obligatorischen Spoiler Alert wenden wir uns im Folgenden nach einer in aller gebotenen Kürze gehaltenen Vorstellung der Serien-Grundhandlung den bestehenden Ansätzen, sich *Buffy* aus gendertheoretischer (bzw. (post-)feministischer) Perspektive anzunähern zu und entwickeln daraus die Argumentation für unsere *Buffy*-Lektüre, die in Abgrenzung zu den meisten bestehenden Ansätzen nicht die *Repräsentation* von Geschlechterrollen, sondern die *Handlungsmöglichkeiten* der Figur Buffy mit den Performativitätstheorien von Butler (1998) ins Zentrum stellt.

⁹ Für eine etwas ausführlichere Darstellung des Grund-Plots vgl. den folgenden Abschnitt 1.2 "Gender im Buffyverse".

1.2 Gender im Buffyverse

"So, why do you write these strong female characters? – Because you're still asking me that question."

(Whedon, 2006)

The Begin: Die erste Episode von *Buffy* ("Welcome to the Hellmouth", 1.01)¹⁰ beginnt an dem Ort, der für die ersten drei Staffeln der Serie zentral ist: dem Schulgebäude von Sunnydale. In der Nacht brechen zwei Jugendliche in die Sunnydale High School ein, ein hübsches blondes Mädchen und ein Junge, der offensichtlich mit dem Mädchen mehr vorhat, als nur in die Schule einzubrechen. Das Mädchen gibt sich schüchtern und ängstlich, weist darauf hin, dass sie vielleicht gar nicht allein seien und außerdem durch den Einbruch in Schwierigkeiten kommen könnten, worauf der Junge ihr (mehrmals) versichert, dass sonst niemand im Gebäude sei – und plötzlich verändert sich das Gesicht des Mädchens zu einer dämonischen Fratze.¹¹ Sie knurrt und beißt den Jungen, der wimmernd zu Boden geht – Cut, die Opening Credits rollen über den Bildschirm und das *Buffy Theme* beginnt.

Diese erste Szene wird in sehr vielen Texten zitiert, die sich mit *Buffy* beschäftigen (z.B. Natale, 2007 oder Wilcox, 2005), denn hier kann sehr gut ein Grundcharakteristikum der Serie aufgezeigt werden, auf das viele AutorInnen verweisen: der Bruch mit Konventionellem, Normalem, Üblichem. Die Szene verläuft anders, als die ZuschauerIn erwartet: "It is the little pleat-skirted cutie who will eat the boy alive" (Wilcox, 2005: 20) – das Opfer ist der Junge, und nicht das Mädchen. Mögliche Gründe dafür werden in vielen Texten mit einem Zitat von Joss Whedon,¹² Creator von *Buffy*, angeführt: "The idea for the film came from seeing too many blondes walking into dark alleyways and being killed. I wanted, just for once, for her to fight back when the monster attacked, and kick his ass." (Whedon, zitiert nach Williamson, 2005: 76)¹³ *Buffy*, das süße blonde Girl von Nebenan bekämpft und besiegt in der Serie die bösen Vampire, Dämonen und andere Ungeheuerlichkeiten und rettet die Welt – "Buffy is not a passive damsel in distress – she is the action hero." (Jowett, 2005: 21 – Jowett verweist hier wohl auf einen Spruch von Buffy in "Chosen", 7.22: "Oh, you know me. Not much with the damseling.")¹⁴ *Buffy*, die "Barbie with a Kung Fu grip" (Whedon zitiert. in Robinson, Lenzhofer, 2006: 239) ist "*The Chosen One*": "She alone will wield the strength and skill to fight the vampires, demons, and the forces of darkness; to stop the spread of their evil and the swell of their numbers. She is the Slayer." (Ausschnitt aus der "Opening Narration" in Season 1 und 2)

¹⁰ Einem weit verbreiteten Usus folgend verweisen wir auf Folgen der Serie in der Form "Seasonnummer.Episodenummer".

¹¹ Das Vampirgesicht, das die Vampire in der Serie "aufsetzen" können, wird im Englischen als "she is vamped out" bezeichnet.

¹² Neben einigen anderen ist Whedon Director und Writer vieler Folgen. Außerdem ist Whedon Creator der Serien *Firefly* und *Dollhouse*, die ähnliche Themen und Konflikte (teilweise sogar noch zugespitzter) wie *Buffy* behandeln und bei Fans gleichermaßen populär sind.

¹³ Variationen dieser berühmten Interview-Aussage sind z.B. "The first thing I ever thought of when I thought of 'Buffy: The Movie' was the little...blonde girl who goes into a dark alley and gets killed, in every horror movie. The idea of 'Buffy' was to subvert that idea, that image, and create someone who was a hero where she had always been a victim. That element of surprise...[and] genre-busting is very much at the heart of both the movie and the series." (Joss Whedon, "Welcome to the Hellmouth" DVD Commentary, zitiert nach: http://en.wikiquote.org/wiki/Joss_Whedon 3.9.2010) oder "This movie was my response to all the horror movies I had ever seen where some girl walks into a dark room and gets killed. So I decided to make a movie where a blonde girl walks into a dark room and kicks butt instead." (Joss Whedon, zitiert nach Early, 2002)

¹⁴ Im Gegensatz zur "passive damsel in distress" in einem schon erwähnten aktuellen Blockbuster, wie beispielsweise ein direkter (und kommentierter) Vergleich von einzelnen Szenen auf http://criticalcommons.org/Members/RebelliousPixels/clips/bella_reaction.mov/view, 9.9.2010 zeigt oder der Youtube-Clip "Buffy vs. Edward: Twilight Remixed" <http://www.youtube.com/watch?v=RZwM3GvaTRM&feature=related>, 9.9.2010.

Buffy Summers ist Highschool-Schülerin, Cheerleaderin und gerade einmal 15 Jahre alt als sie erfährt,¹⁵ dass sie auserwählt ist, die nächste Slayerin zu sein und also die Welt vor "dem Bösen" (in Form von Vampiren, Dämonen und anderem) zu retten. Bei ihrem ersten großen Kampf gegen die Vampire geht gleich eine ganze Schulturnhalle in Flammen auf, was ihr den Schulverweis einbringt und weshalb ihre Mutter Joyce mit der "schwierigen Tochter" nach Sunnydale, Kalifornien zieht, wo die Serie dann auch einsteigt. In der neuen Schule lernt Buffy ihren Watcher¹⁶ kennen, den britischen Schulbibliothekar Rupert Giles, der sie auf den Kampf gegen die "Forces of Darkness" vorbereiten und trainieren soll. Gemeinsam mit den FreundInnen "bookish" Willow Rosenberg und "goofy but lovable" Xander Harris, die neben einigen anderen Charakteren¹⁷ Teil der "Scooby Gang"¹⁸ rund um Buffy sind, durchlebt Buffy tagsüber "ganz normale" Teenagerkatastrophen und patrouilliert nächtens durch die Straßen und den Friedhof von Sunnydale. Und weil Sunnydale genau über dem "Hellmouth", dem Tor zur Hölle¹⁹ liegt, gibt es genügend verschiedene Ungeheuer, die es zu zerstören gilt.

Dass Buffy keine traditionelle Mädchenfigur ist, sondern "die Macht = Pflock²⁰ = Phallus" (Lenzhofer, 2006: 210) besitzt und so hegemoniale Diskurse über den Haufen wirft, damit setzen sich die meisten WissenschaftlerInnen in ihren Arbeiten über Buffy auseinander, die das Phänomen aus explizit feministischer oder gendertheoretischer Perspektive betrachten,²¹ wie etwa Monica Natale, deren in vielerlei Hinsicht exemplarische Beschäftigung mit Buffy den Anfang unseres Schnelldurchlaufs durch die "Gender-in-Buffy"-Forschungsliteratur machen soll:

"Ziel dieser Arbeit ist es zu klären, was Buffy the Vampire Slayer hinsichtlich der Konzeption von gender tatsächlich den sonst in Medien und Gesellschaft vorherrschenden Entwürfen von Geschlechterrollen entgegensetzen hat oder inwieweit die Serie in traditionellen Rollenerwartungen und Stereotypen verharret."
(Natale, 2007: 5)

Dies versucht Natale durch eine Analyse der Hauptfiguren der Serie zu leisten und kommt zu dem wenig überraschend uneindeutigen Schluss, dass diese einerseits "binaristische Rollenkonzepte [gemeint ist die Zuschreibung von "männlichen" / "weiblichen" Eigenschaften] bis zu einem gewissen Grad in Frage stell[en]", andererseits aber in der Serie "die Repräsentation von Geschlecht weitestgehend im heteronormativen und hegemonialen Bereich" (Natale, 2007: 101) verbleibt. Sich dem Dilemma bewusst, dass eine einfache Umdrehung der Geschlechterrolle ("Buffy ist Slayer statt Opfer" oder "Xander ist Weichling statt Held") wenig an der dahinterliegenden patriarchalen Logik ändern würde, sich aber außer Kraft sehend, selbst dieser zu entkommen und darum an der

¹⁵ Dies geschieht im der Serie vorangegangenen Pilot "Buffy the Vampire Slayer" (1992), dt. "Buffy – Der Vampirkiller", das Drehbuch schrieb Joss Whedon, Regie führte Fran Rubel Kuzui. Kuzui machte daraus eine vorwiegend als missglückt rezipierte Horrorkomödie, der Film floppte, dennoch (bzw. zum Glück) konzipierte Whedon aus dem Stoff eine Fernsehserie.

¹⁶ Die "Wächter" sind Teil der Geheimorganisation "The Watchers Council" mit Sitz in London. Mehr zum Verhältnis Slayer-Watcher später.

¹⁷ Darunter sind auch zwei Vampire, ein Werwolf und ein ehemaliger Dämon.

¹⁸ Die Bezeichnung "Scooby Gang" wird von Xander in der Doppelfolge "What's My Line", 2.9+10 eingeführt, angelehnt an eine Gruppe von geisterjagenden Teens im Cartoon "Scooby Doo". Witziges Detail am Rande: Die Darstellerin von Buffy, Sarah Michelle Gellar, spielt auch in den Filmen "Scooby-Doo" und "Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed" mit.

¹⁹ In der deutschen Fassung wird Hellmouth als "Höllenschlund" bezeichnet.

²⁰ Der Pflock, engl. "stake" ist sozusagen die Waffe gegen die Vampire – wird er mit Schmackes in ihr Herz gerammt, zerfallen sie zu Staub.

²¹ Wilcox (2006), das bereits erwähnte Standardwerk der Buffylogie, setzt ihren Schwerpunkt ja auf die Verteidigung von *Buffy* als der akademischen Auseinandersetzung würdiges Kunstwerk und geht auf Gender-Aspekte nur sehr am Rande ein – der Titel ist also wohl kaum als Anspielung auf Butlers "Bodies That Matter" (1997) zu verstehen.

Untersuchung von "Männlichkeit" bzw. "Weiblichkeit" festhaltend (vgl. Natale, 2007: 61f), bewertet Natale dies als tendenziell positiv, da durch die Ambivalenz von progressiver und konservativer Repräsentation von Geschlechterrollen die Serie einerseits populär genug ist, um breit wirken zu können und andererseits abweichend vom gesellschaftlich-kulturellen Mainstream in Bezug auf die Repräsentation von Gender genug, um dieses breite Publikum "zumindest zum Nachdenken" (Natale, 2007: 122) zu bringen.²²

Wozu dieses angenommene Nachdenken jedoch führen kann oder soll, will Natale freilich auch nicht beurteilen – nicht zuletzt deswegen erscheinen uns Fragen der Rezeptionsforschung (oder Mutmaßungen über mögliche Rezeptionen) wenig weiterführend. Denn *dass Buffy* als komplexer Text mehrere Lesarten zulässt, ist trivial, jedoch darüber zu spekulieren, *welche* dieser Lesarten bei welcher Art von Publikum realisiert wird, erscheint uns jedoch problematisch. Wiewohl bereits Studien vorliegen (Natale, 2007: 103ff), bleibt die Aussagekraft jeder noch so breit angelegten Befragung stets zweifelhaft – ganz davon zu schweigen, dass damit die grundsätzliche, lange und fruchtlose Diskussion (die v.a. in den Cultural Studies und Pop Studies geführt wird) noch nicht geklärt ist, was und wie (die oben bereits angesprochene Dialektik von dissidentem Underground vs. konformem Mainstream) eine TV-Serie (oder Popkultur, Kultur ganz allgemein etc.) bei RezipientInnen (also gesellschaftlich) bewirken kann.²³

Im Fokus der Dissertation "Chicks Rule!" (2006) von Karin Lenzhofer stehen hingegen die "schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien" (Untertitel), neben Buffy sind dies u.a. die jeweiligen Titelheldinnen der Fernsehserien "Gilmore Girls" oder "Ally McBeal". Als ihren theoretischen Background nennt Lenzhofer den Postfeminismus, mit ihren Worten eine "Verquickung von Feminismus mit Postmodernismus, Poststrukturalismus, Postkolonialismus und psychoanalytischen Theorien" (Lenzhofer, 2006: 29), im Besonderen bezieht sie sich auf Luce Irigaray, Donna Haraway, Judith Butler (hauptsächlich auf "Gender Trouble" = Butler, 1991) und VertreterInnen der Cultural Studies (wie etwa Angela McRobbie).

Ganz im Stile der Cultural Studies (KonsumentInnen als ProduzentInnen) untersucht Lenzhofer neben den Fernsehfiguren auch Aussagen von Fans und einige "Fanbilder", also "Artworks" von Fans, die z.B. Buffy, Willow, Tara²⁴, Faith²⁵ (meist mit einem Zitat aus der Serie) darstellen und von denen es Beispiele in sehr großer Zahl im Netz gibt.

Dabei interessiert sich Lenzhofer vor allem für Identitätsentwürfe von neuer Weiblichkeit: "Die Mädchen und Frauen [der TV-Serien] stellen neue Weiblichkeitsentwürfe zur Verfügung und bieten

²² Diese Dialektik zwischen progressivem Separatismus und widersprüchlich-subversivem Ansprechen des Mainstream spricht auch Joss Whedon in einem Interview an: 'If I made "Buffy the Lesbian Separatist", a series of lectures on PBS on why there should be more feminism, no one would coming to the party, and it would be boring. The idea of changing the culture is important to me, and it can only be done in a popular medium.' (Whedon zitiert nach Lavery, 2002)

²³ Diese Frage ist freilich auf einer anderen Ebene (die nach dem Zusammenhang von Sprechakten (als die kulturelle Artefakte u.U. angesehen werden können) und gesellschaftlicher Wirkung fragt) auch eine der Grundfragen von Butler (1998), die hier freilich nicht von zu einfach mechanistisch gedachten Ursache-Folge-Relationen ausgeht (vgl. z.B. Butler, 1998: 34,37). Darüber wird im Folgenden freilich noch zu reden sein.

²⁴ Tara wird ab der vierten Staffel in die Serie eingeführt. Wie Willow hat sie magische Fähigkeiten, die sie gemeinsam mit Willow entdeckt, erkundet und ausbaut. Parallel dazu entwickelt sich zwischen den beiden eine Liebesbeziehung. Der erste Kuss des Paares (erst in "The Body", 5.16) war eine der ersten lesbischen Kusszenen im US-amerikanischen Fernsehen.

²⁵ Faith ist ab der dritten Staffel in der Serie. Immer wenn The Slayer stirbt, wird ein neues Mädchen (bis dahin als "Potential" bezeichnet) zum Slayer berufen – in Faith' Fall ist es der Tod von Kendra, der zu Faith' Berufung führt. Das Verhältnis von Faith und Buffy ist ein vieldiskutiertes, das viele AutorInnen zu Auflistungen von Dichotomien bewegte (Faith ist dunkelhaarig, Buffy blond, Faith ist Einzelgängerin, Buffy hat viele FreundInnen etc.). Jedenfalls wechseln sich Freund- und Feindschaft in der Beziehung der beiden ab, in "Who Are You" (4.16, dt. "Im Körper des Feindes") tauschen Buffy und Faith ihre Körper. Zu einer exemplarischen Sammlung von Buffy/Faith-Fanworks s. <http://buffynfaith.net/links.html>, 15.9.2010.

eine große Vielfalt an Subjektpositionen an. In diesen Subjektpositionen steuern sie traditionellen Weiblichkeitsentwürfen entgegen; obwohl nicht immer radikal, führen sie nichtsdestotrotz neue Nuancen ein, eröffnen Handlungspotenzial für Frauen und erlauben einen anderen Blick auf Weiblichkeit." (Lenzhofer zitiert auf http://www.uni-klu.ac.at/unisononline/inhalt/222_418.htm, 14.9.2010) In der Serie lehnt sich Buffy wiederholt gegen ihr vorbestimmtes Schicksal als *The Chosen One* auf, sie wünscht sich, "nur ein Mädchen" sein zu können (z.B. Buffy in "The Witch", 1.03: "I will still have time to fight the forces of evil, okay? I just wanna have a life, I wanna do something normal. Something safe."). Dieses "Slayer-Schicksal" greift Lenzhofer auf und wendet es auf die Zuschauerinnen von *Buffy* an: "So wie es Buffys Schicksal ist, die Jägerin zu sein, so ist es das Schicksal von Mädchen, Mädchen zu sein. Diesem Schicksal muss sich jedes Mädchen stellen und das Beste daraus machen." (Lenzhofer, 2006: 213) Sie beschreibt Buffy deshalb als "Brave New Girl", das für Mädchen "eine ermächtigende Fantasie" verkörpert: "In diesem Sinne stellt Buffy eine ermächtigende Fantasie dar, denn Mädchen sehen Buffys Entwicklung von Widerstand und Ablehnung bis hin zum Akzeptieren ihres Schicksals und darüber hinaus, sogar stolz darauf zu sein. (sic!)" (Lenzhofer, 2006: 213) So weit, so schlecht – die Kategorie "Mädchen" kann also mit allem möglichen aufgefüllt werden, ist aber immer noch durch die Bezeichnung als solche abgegrenzt von anderen und markiert. Vor allem dieser Schicksals-Gedanke gibt doch etwas zu denken, da kann noch so viel mit Butler argumentiert werden, Schicksal hat einfach nichts Butlereskes (oder Whedoneskes) an/in sich.

Die verschiedenen Serienheldinnen, die für die Zuschauerinnen als "Role Models" fungieren (vgl. Lenzhofer, 2006: 226) und von denen Lenzhofer schreibt, dass ihre Weiblichkeitsentwürfe den Stereotypen widersprechen, sind für sie der Beweis dafür, "dass Weiblichkeit ein gesellschaftliches und kulturelles Konstrukt ist" (Lenzhofer, 2006: 14) und daher im Sinne Judith Butlers durch "subversive Wiederholungen" verändert werden kann. Dass Superheldinnen im Allgemeinen und die Figuren in *Buffy* im Speziellen traditionelle Weiblichkeitsvorstellungen prinzipiell umzuschreiben versuchen, mag ja sein, wie die Fernsehserien aber auf RezipientInnen *wirken*, dazu können wir in dieser Arbeit keine Aussagen treffen bzw. ließe sich über die Frage, *ob* darüber überhaupt Aussagen getroffen werden können, wie oben bereits ausgeführt, trefflich streiten.

In eine ähnliche Richtung wie diese, hier exemplarisch länger diskutierten beiden Ansätze, gehen auch Jowett (2005) und Williamson (2005). Jowetts "A Gender Primer For The Buffy Fan" beuntertitelte Monographie untersucht die Frage "how it [i.e. *Buffy*] represents femininity, masculinity, and gendered relations, including sexuality, and how this relates to the context of genre." (Jowett, 2005: 1). Neben diesem Zusatzaugenmerk auf Genre und Narratologie, die, so Jowetts These, auch immer mit der Kategorie Gender zusammenhängen (vgl. etwa Jowett, 2005: 11f oder 22f) diskutiert Jowett ebenfalls einzelne Figuren der Serie, die ihr als Paradebeispiele dafür dienen, dass hier Identitäten wie im Cultural-Studies-Lehrbuch in einem populären Text widersprüchlich verhandelt werden und dabei Kategorien wie eben Gender, Race, Ethnicity oder Sexuality eine Rolle spielen, die sich bei *Buffy*, wer hätte es geahnt, nicht in einfache Binaritäten auflösen lassen,²⁶ was den Text zu einem progressiven und widersprüchlich-komplexen macht.

²⁶ Willow z.B. hat einerseits besondere technisch-wissenschaftliche Fähigkeiten – also "skills traditionally coded masculine" (Jowett, 2005: 38) – ist andererseits aber auch eine mächtige Hexe – "a traditionally female power" (Jowett, 2005: 39), was die

Auf diesen letzten Aspekt macht auch Williamson (2005) in dem Kapitel ihrer Vampir-Stoffgeschichte²⁷, das *Buffy* gewidmet ist, aufmerksam: Buffy mag ihr zufolge als aktive weibliche Figur progressiv in Bezug auf Gender-Klischees wirken, Buffys Identität als Weiße aus dem gehobenen Mittelstand (besonders in Kontrast zur schwarzen Slayerin Kendra, die im Vergleich zu Buffy bei der Vampirjagd wenig glänzt) lasse die Serie unter Kategorien wie Race, Ethnicity oder Class jedoch weniger fortschrittlich wirken (Vgl. Williamson, 2005: 86ff).

Während also, wie gezeigt, die bestehenden Ansätze gendertheoretisch an *Buffy* heranzutreten, für sich genommen sehr fundiert und in ihrem Feld durchaus relevant sind bzw. sie zu ihren jeweiligen spezifischen Fragestellungen aufschlussreiche Einzelbeobachtungen erzielen, so sind sie für unsere Fragestellung aus mehreren Gründen doch nicht zu verwenden.²⁸

Wie die meisten oben diskutierten AutorInnen betonen, können in *Buffy* immer nur Mädchen Slayerinnen sein – die Superheldin, die Vampire etc. besiegt und (wie oben bereits Lenzhofer zitiert) die "die Macht" hat, ist weiblich. Das dreht die bestehende (männliche / patriarchale) Ordnung zwar um, aber ändert eigentlich auch nichts daran, dass eine Ordnung (bzw. die dahinter stehende (patriarchale) Logik (mit Butler (1991: 8) gesprochen: die heteronormative Matrix) immer noch intakt bleibt ist (wenn dann auch andere "die Benachteiligten" sind) – mit Butler (1991: 7ff) argumentiert, ist dies noch nicht einmal die halbe Miete.

In dieselbe Kerbe schlagen auch die Erkenntnisse, dass es neue "nichtstereotype", hybride Figuren sind, die das Böse jagen (und selbst auch oft zwischen Gut und Böse switchen), die die Race-Class-Gender-Trias locker-flockig durchrütteln und als neue Subjektpositionen mögliche Identifikationsmuster darstellen – die dahinter stehenden essentialistischen Grundannahmen bleiben die selben: dass diese Figuren/Subjekte halt einmal so oder so (männlich/weiblich, weiß/schwarz, Mittelklasse/Unterschicht) seien und diese Rollen nur irgendwie (möglicherweise abweichend) ausfüllen.

Zudem ist es hier nicht unser Ziel (wie schon mehrmals betont), Rezeptionsforschung zu leisten bzw. greift die grundsätzliche Diskussion, was Popkultur bei RezipientInnen bewirken kann, für unser Anliegen eben zu weit.

Es ist also durch das Referat der bestehenden gendertheoretisch inspirierten Ansätze in den *Buffy Studies* hoffentlich klar geworden, dass unserer Ansicht nach ein emanzipatives, den Theorien Judith Butlers zufolge ergiebige Potential von *Buffy* nicht zu suchen ist auf der Ebene der *Repräsentation* von *Identitäten* (die sich in Bezug auf die Kategorien Gender, Race etc. dann in irgendeiner Weise verhalten) im Text der Serie (die dann irgendwelche angenommenen Auswirkungen haben), sondern unser Augenmerk soll auf der *Performativität* der Figuren liegen – anders und einfacher gesagt geht es uns nicht darum, wie gewisse Figuren in der Serie *dargestellt sind* oder *sind* (und wie das auf

Figuren in der Serie auch ironisch kommentieren, so wird z.B. Willow einmal zu Buffy gebeten mit den Worten: "Actually she [i.e. Buffy] said she was looking for, and I quote 'laptop geek willow, not broomstick-action willow.'" ("No Future For You", 8.2)

²⁷ McClellands (2006) Stoffgeschichte der Vampir-SlayerInnen geht im Übrigen auch kurz (wenngleich auch ohne Berücksichtigung gender-relevanter Aspekte – außer der nicht weiter behandelten Feststellung, dass in der Literatur Hexen meist Frauen und Vampire meist Männer sind) auf *Buffy* ein und bemerkt dazu: "In *Buffy*, for perhaps the first time in the history of modern vampire slayer, the slayer's calling is explicit and formal rather than merely circumstantial. Unlike Van Helsing and Mina, Kolchak, or Scully and Mulder, *Buffy* is marked by more than being an outcast or outsider. [...] [S]he is designated by ritual (folkloric) tradition, and her task is to destroy the inhuman vampires by violent means." (McClelland, 2006: 179f)

²⁸ Daher fiel ihre Darstellung hier nicht in der ihnen eigentlich zustehenden Differenziert- und Ausführlichkeit aus, sondern wir nutzten die vorigen, zum Teil bewusst aus Gründen der Prägnanz überzeichnenden Absätze nur zur Kennzeichnung uns relevant erscheinender Positionen.

ZuseherInnen wirken kann), sondern wir legen unser Augenmerk darauf, wie *Figuren in der Serien handeln können* (dahingestellt sei, was ZuseherInnen aus dieser Darstellung von Handlungsmöglichkeiten für ihr eigenes Handeln ableiten).

Wir beschreiben im Folgenden also mit Butlers "Hass Spricht" (1998) die Handlungsmöglichkeiten von Buffy in der gleichnamigen Serie – oder als konkrete Fragestellung formuliert: "*Wie kann Buffy mit Butler gedacht überhaupt handeln – also verantwortlich, aber ohne ein souveränes Subjekt zu sein?*" Wir möchten also beleuchten, wie mit Butler (1998) Fragen der Handlungsmöglichkeit und Konzepte wie Verantwortung auch (und gerade) mit einem poststrukturalistischen Menschen- und Gesellschaftsbild vereint werden können, in dem Subjekte nicht die souveränen Urheber ihrer Handlungen darstellen, sondern in und durch ein(em) ihnen vorgängigen/s System entstehen.

Dabei ist es weniger unser Anliegen, eine möglichst exakte Butler-Exegese anzustreben, als ihre Theoreme eklektisch als Werkzeuge zu betrachten, mit denen wir unsere Forschungsfrage beantworten können – die Bevollmächtigung dazu stammt von Butler selbst, die bemerkt, "daß das Schreiben [...] nicht wissen kann, in welche Hände es fallen wird, wie es gelesen und gebraucht werden wird oder aus welchen letzten Quellen es sich herleitet." (Butler, 1998: 18f). Da dem so ist, können wir freilich auch nicht wissen, wozu unser Gebrauch von Butlers Texten gebraucht werden kann. Immerhin entgehen wir durch dieses Vorgehen mit einer präzise zugespitzten Frage aber dem häufig zu beobachtenden Beliebigkeits-Zirkelschluss, der auftritt, wenn eine Theorie auf Beispiele "angewandt" wird ("Buffy mit Butler lesen"): dass die Beispiele nur als Illustration und Beweis der Gültigkeit der Theorie gelten und vice versa.

Um einem uferlosen Ausfransen entgegenzusteuern sei an dieser Stelle vermerkt, dass wir unsere Untersuchung am Inhalt der Serie ausrichten, unsere Konzentration also vornehmlich auf *Buffy* als Text (Sprache, Sprechakte) lenken und weniger auf (in anderen Kontexten sicher zentrale) Aspekte wie Sound, Visuelles, Fernstechnisches, Mediales, Filmsprachliches oder (die schon erwähnte) Rezeption eingehen. Zudem behandeln wir bei unserer intensiven Buffy-Lektüre nur die Handlung der Folgen der Seasons 1 – 7 von *Buffy* sowie den Spielfilm, da der Rest des Buffyverse²⁹ den sprichwörtlichen Rahmen dieses Texts sprengen würden. In den folgenden Abschnitten vollziehen wir also Butlers Thesen zur Handlungsmacht von und mit Sprache nach und beziehen sie einerseits auf den großen Gesamtaufbau der Serie und im darauf folgenden Abschnitt auf Details ebendieser.

²⁹ = Die bereits einmal zitierte Season 8 (die ab 2007 in Comic-Form umgesetzte Fortsetzung der TV-Serie), der Spin-Off "Angel" oder anderes vom „Whedonverse“, wie die übrigen Arbeiten von *Buffy*-Creator Joss Whedon genannt werden.

=====

2 "So here's the part where you make a choice" – Wie Buffy handeln kann

=====

2.1 Makroebene

"W-well, the Slayer always says a pun or-or a witty play on words, and I think it throws the vampires off."
(Willow in "Anne", 3.01)

Judith Butler versucht in "Haß spricht" (1998) zu ergründen, in welcher Weise Sprache verletzen kann und welche Implikationen eine Theorie der Performativität der Sprache für konkrete Fälle haben kann. Sie geht dazu in ihren Überlegungen zur Wirkmächtigkeit von (verletzender) Sprache³⁰ von der Sprechakttheorie John L. Austins aus, der zwischen "illokutionären" und "perlokutionären" Sprechakten unterscheidet. Der Unterschied ist folgender:

"Die ersteren tun das, was sie sagen, indem sie es sagen, und zwar im gleichen Augenblick. Die zweite Kategorie umfaßt Sprechakte, die bestimmte Effekte bzw. Wirkungen als Folgeerscheinungen hervorrufen: Daraus, daß sie etwas sagen, folgt ein bestimmter Effekt. Der illokutionäre Sprechakt ist also selbst die Tat, die er hervorbringt, während der perlokutionäre Sprechakt lediglich zu bestimmten Effekten bzw. Wirkungen führt, die nicht mit dem Sprechakt selbst zusammenfallen." (Butler, 1998: 11)

Entscheidend ist jedoch, dass ein Sprechakt in beiden Fällen, um zu funktionieren, um also durch Sprache Effekte zu bewirken, sich auf "Konventionen" (ebd.) berufen muss, ritualisiert sein muss, also auf ihm vorausgehende Wiederholungen aufbaut (und zugleich zum Ausgangspunkt auf ihm aufbauender Wiederholungen werden kann), also immer in eine Zeitlichkeit verstrickt ist, die über den Moment der Äußerung hinausgeht:

"Der ritualisierte Augenblick stellt vielmehr eine kondensierte Geschichtlichkeit dar: Er überschreitet sich selbst in die Vergangenheit und die Zukunft, insofern er ein Effekt vorgängiger und zukünftiger Beschwörungen der Konvention ist, die den einzelnen Fall der Äußerung konstituieren und sich ihm zugleich entziehen." (Butler, 1998: 12)

Jedes Sprechen steht eben in einem (nicht nur zeitlich) potentiell unabschließbaren Kontext, durch den es seine Bedeutung (und seine Wirksamkeit) erst erhält – und genau hierin liegt das komplexe Verhältnis zwischen "Sprache" und "Subjekt" in Bezug auf deren "Handlungsmacht" (Butler, 1998: 17) – der Angelpunkt, durch den die in Sprechakten liegende Macht auch gegen ebendiese gewendet werden kann. Da jedes Aufrufen eines Sprechakts in einem (immer neuen) Kontext geschieht, verändert jedes Realisieren eines Sprechakts dessen ("ursprünglichen") Kontext und also Bedeutung und Wirkung ein wenig.³¹ Es besteht also ein komplexes, unentschiedenes Verhältnis zwischen dem

³⁰ Diese sind naturgemäß von hoher Komplexität, sodass die Lektüre von Butler (1998) angezeigt scheint (Beistrich) um die folgenden Ausführungen zu verstehen, die nicht als Einführung in Butlers Werk intendiert sind.

³¹ Butler (1998: 11, Fußnote 5) verweist hier natürlich auf Jacques Derridas Sprachphilosophie und Begriff der Iterabilität.

durch Sprechakte hervorgebrachten Subjekt und seiner Möglichkeit, durch die Wiederholung von Sprechakten ebendiese zu verändern, gegen sich zu deuten. Die Handlungsmöglichkeit eines Subjekts besteht für Butler also nicht darin, freier Souverän seiner Entscheidungen und Handlungen zu sein, sondern in schleichender Veränderung durch die (nie exakt gleiche) Wiederholung von Sprechakten. Weder Sprechakte noch Subjekte können ihre Effekte vollends kontrollieren, so Butlers "Theorie der sprachlichen Handlungsmacht":

"Das Intervall zwischen den einzelnen Fällen der Äußerung ermöglicht nicht nur eine Wiederholung und Resignifizierung der Äußerung. Vielmehr zeigt es darüber hinaus, wie die Wörter mit der Zeit von ihrer Macht zu verletzen abgelöst und als affirmativ rekontextualisiert werden. Es ist hoffentlich deutlich geworden, daß 'affirmativ' hier die 'Eröffnung der Möglichkeit einer Handlungsmacht' meint und nicht bedeutet, eine souveräne Autonomie im Sprechen wiederherzustellen oder die konventionellen Modelle der Beherrschung zu kopieren." (Butler, 1998: 28f)

Dies wird z.B. besonders deutlich beim von Butler diskutierten Fall des Sprechakts des Benennens (vgl. Butler, 1998: 10 und 47-61): "Während also die verletzende Anrede ihren Adressaten scheinbar nur festschreibt und lähmt, kann sie ebenso eine unerwartete, ermächtigende Antwort hervorrufen." (Butler, 1998: 10) Natürlich kann ein Sprechakt, eine Benennung ein Subjekt zu genau dem machen, als was er es benennt, aber der Sprechakt hat keine Macht darüber, was die Veränderung in der Wiederholung des Sprechakts daraus anderes macht.

Wie bereits erwähnt, besteht bei Buffy eine ganz besondere Art der Benennung, der Anrufung: Sie ist dazu *berufen*, *The Slayer* zu sein, die Auserwählte, *The Chosen One*:

"Into every generation a Slayer is born: one girl in all the world, a chosen one. She alone will wield the strength and skill to fight the vampires, demons, and the forces of darkness; to stop the spread of their evil and the swell of their numbers. She is the Slayer." (The opening narration in seasons 1 and 2 of *Buffy the Vampire Slayer*, zitiert nach http://en.wikipedia.org/wiki/Slayer_%28Buffy_the_Vampire_Slayer%29, 3.9.2010)

Buffy ist mit dieser Berufung jedoch alles andere als glücklich, sie empfindet sie als eine Bürde (eine "verletzende Anrede") und lehnt sich stark dagegen auf, so z.B. im Pilot-Film:

Buffy [zu Merrick, ihrem ersten Watcher in Los Angeles]: "I don't want to be the chosen one, okay? I don't want to spend the rest of my life chasing after vampires! I just want to graduate from high school, go to Europe, marry Charlie Sheen and die. It may not sound too exciting to a sconehead like you, but I think it's swell." (zitiert nach: <http://www.movie-page.com/scripts/Buffy-the-Vampire-Slayer.txt>, 17.9.2010)

Während der gesamten Dauer der Serie wird dieser Grundkonflikt ausgebaut, dass Buffy einerseits ungefragt auf die ihr auferlegte Funktion reduziert wird, also die Rolle als Auserwählte ausfüllen muss, andererseits aber ein ganz normales Leben (als ganze Person, mit mehreren Rollen, Funktionen) fordert.³² Besonders in den letzten beiden Staffeln wird immer deutlicher, wie sehr Buffy darunter leidet, *The Chosen One* zu sein, also die Verantwortung für alle allein zu tragen und durch ihre Rolle als Auserwählte aus einem normalen Leben und aus dem Kreis ihrer FreundInnen herausgedrängt zu

³² Wie bereits im Abschnitt zu Lenzhofer (2006) diskutiert.

werden.³³ Anschluss an andere scheint unmöglich, weil Buffy ja u.a. gerade deshalb auserwählt ist, weil es niemand sonst ist und so niemand ihre Isolations-Erfahrung teilen kann.³⁴ Als Buffy mit Giles' Hilfe gegen die besondere Bedrohung des ultimativen *First Evil* in der siebten Staffel³⁵ alle potentiellen Slayerinnen, die "*Potentials*" (n.b. diese *Benennung!*) um sich versammelt, verstärkt sich der Leidensdruck: Während die Potentials allesamt nur *mögliche* Slayer sind, ist Buffy eben *The* Slayer. Dies wird thematisiert in zahlreichen Ansprachen,³⁶ mit denen Buffy einerseits ihre Armee von Potentials auf den Kampf einschwören möchte und andererseits damit ihre ihr widerstrebende Rolle als alleinige Anführerin festigt.

An dieser Stelle ist es wichtig zu wissen, dass Buffy dank magischer Entrückungs-Erfahrungen (in "Get It Done", 7.15) um die Entstehung der Kette der Auserwählten weiß: Es war eine Gruppe von Schamanen (*Männern!*), die zur Bekämpfung des Bösen eine junge Frau mit der Macht ausstatteten, eben befähigt zu sein, das Böse zu bekämpfen (indem sie ihr einen Teil dieses Bösen/Dämonischen hinzufügten)³⁷ und die zugleich die Regel aufstellten, wonach nur immer eine Slayerin auserwählt ist und erst nach deren Tod eine aus dem Kreis der Potentials nachrückt.

In dieser Situation steht Buffy vor einem klassischen Dilemma: Sie kann entweder ihre Rolle, ihre Benennung als *The Chosen One* annehmen, was ihr widerstrebt (und wobei im Übrigen zweifelhaft ist, ob diese der überwältigenden Bedrohung des First Evil gewachsen ist), oder sie kann sie verweigern (z.B. durch Selbstmord, dem gleichkommende ostentative Kampfesverweigerung etc. – ein Weg, den Buffy in ihrer Laufbahn bereits teilweise beschritten hat,³⁸ was dann jedoch nur ihre Nachfolgerin erneut vor das selbe Dilemma stellen würde. In beiden Fällen müsste sich Buffy also dem Gesetz ihrer

³³ Z.B. klagt Buffy in "Selfless" (7.05): "It is always different! It's always complicated. And at some point, someone has to draw the line, and that is always going to be me. You get down on me for cutting myself off, but in the end the slayer is always cut off. There's no mystical guidebook. No all-knowing council. Human rules don't apply. There's only me. I am the law." – oder in "Life Serial" (6.05), nachdem Buffy sich (vergeblich) in der Ausübung diverser "normaler" Brotberufe versucht hat: "Tonight sucks! And, and look at me! Look at, look at stupid Buffy! (pulls jacket back up her arm) Too dumb for college, and, and, and freak Buffy, too strong for construction work. (finishes putting on jacket) And, and my job at the magic shop? I was bored to tears even *before* the hour that wouldn't end! And the only person I can even stand to be around is a ... neutered vampire who cheats at kitten poker." – oder in "Touched" (7.20): "Casualties. It just sounds so...casual. These are girls [i.e. die Potentials] that I got killed. I cut myself off from them...all of them. I knew I was gonna lose some of them and I didn't- You know what? I'm still making excuses. I've always cut myself off. I've always - Being the slayer made me different. But it's my fault I stayed that way. People are always trying to connect to me, and I just slip away." – und (ebenfalls in "Touched", 7.20) im Gespräch mit Spike: "You're the one, Buffy." Buffy: "I don't want to be the one."

³⁴ Die einzige Ausnahme ist die zweite Slayerin Faith, dazu ein kurzer Dialog aus "End Of Days" (7.21): Buffy: "But you're right. I mean, I guess everyone's alone but being a Slayer? There's a burden we can't share." Faith: "And no one else can feel it. Thank god we're hot chicks with superpowers."

³⁵ Genauer gesagt in "Get It Done" (7.15): Dawn: "They're all slayers?" Giles: "Potential slayers. Waiting for one to be called. There were many more like them all over the world, but, um, now there's just a handful, and they're all on their way to Sunnydale."

³⁶ Z.B. Buffy in "Potential" (7.12): "You're all going to die. But you knew that already because that's the cool reward for being human. The big desert at the end of the meal. Don't kid yourselves, you guys. This whole thing is all about death. You think you're different because you might be the next Slayer? Death is what a Slayer breathes, what a Slayer dreams about when she sleeps. Death is what a Slayer lives. My death could make you the next Slayer. Oh, goody. Rapt attention. I love that so much." – und ebenda: "Time is against us. And some of us will die in this battle. Decide now that it's not going to be you. I know you're all tired... far away from home...anxious. But you're all special. Most people in this world have no idea why they're here or what they want to do. You do. You have a mission. A reason for being here. You're not here by chance. You're here because you are the chosen ones." – Buffy in "Get It Done" (7.15): "The First isn't impressed. It already knows us. It knows what we can do, and it's laughing. You want to surprise the enemy? Surprise yourselves. Force yourself to do what can't be done, or else we are not an army - we're just a bunch of girls waiting to be picked off and buried." – oder in "Dirty Girls" (7.18): "We've got a new player in town. Dresses like a preacher. Calls himself Caleb. Looks like he's working for the First. He's taunting us, calling us out. Says he's got something of mine. Could be another girl, could be something else. Don't know, don't care. I'm tired of talking. I'm tired of training. He's got something of mine? Fine. I'm getting it back, and you guys are coming with me."

³⁷ Buffy trifft in "Get It Done" (7.15) diese drei Schamanen, die Buffy (ebenso wie vor Jahrtausenden the First Slayer) mit ihrer Macht (im Film bildlich als schwarzer Rauch dargestellt) ausstatten wollen:

Buffy: "You think I came all this way to get knocked up by some demon dust? I can't fight this. I know that now. But you guys? You're just men. Just the men who did this...to her. Whoever that girl was before she was the First Slayer."

Red Hat Shadow Man: "You don't understand."

Buffy: "No, you don't understand! You violated that girl, made her kill for you because you're weak, you're pathetic, and you obviously have nothing to show me."

³⁸ So überwarf sie sich beispielsweise mit dem Watcher's Council oder tauchte in Los Angeles unter.

Benenner fügen, könnte der Logik deren, die auswählten, die sie zur Erwählten machten (auf Englisch funktioniert es besser: "those who *choose* (aktiv) her to *be chosen* (passiv)"), nicht ausweichen. Genau das ist ja die Macht, die in Sprechakten liegt: Es ist ihnen nicht zu entkommen.³⁹

Was macht Buffy also in dieser Situation? Sie hält eine Brandrede, einen weiteren Sprechakt:

"I hate this. I hate being here. I hate that you have to be here. I hate that there's evil, and that I was chosen to fight it. I wish, a whole lot of the time, that I hadn't been. I know a lot of you wish I hadn't been either. But this isn't about wishes. This is about choices. I believe we can beat this evil. Not when it comes, not when its army is ready, now. Tomorrow morning I'm opening the seal. I'm going down into the hellmouth, and I'm finishing this once and for all. Right now you're asking yourself, 'what makes this different? What makes us anything more than a bunch of girls being picked off one by one?' It's true none of you have the power that Faith and I do. So here's the part where you make a choice. What if you could have that power...now? In every generation, one slayer is born... because a bunch of men who died thousands of years ago made up that rule. They were powerful men. This woman [points to Willow] is more powerful than all of them combined. [Willow whimpers] So I say we change the rule. I say my power should be our power. From now on, every girl in the world who might be a slayer will be a slayer. Every girl who could have the power will have the power... can stand up, will stand up. Slayers... every one of us. Make your choice⁴⁰. Are you ready to be strong?" ("Chosen", 7.22)

Buffys Ausweg besteht also darin, nicht aus ihr durch den Sprechakt ihrer Benennung gebotenen Möglichkeiten auszuwählen, sondern zu wählen, nicht mehr auserwählt zu sein (wiederum funktioniert es auf Englisch besser: "she *chooses* (aktiv), not to be chosen (passiv).") Mit Hilfe ihrer Freundin Willow und mit Hilfe einer von einer unklar matriarchal konnotierten älteren Macht⁴¹ überreichten Axt⁴² ändert sie ganz einfach mit einer Wiederholung den Sprechakt, der sie zu einer Auserwählten macht. Sie nimmt ihn noch wörtlicher als er ist: Sie ist *The Chosen One*, dazu auserwählt, alle Potentials auszuwählen, sie ist dazu auserwählt, die Macht, die Regel, den Sprechakt abzuschaffen, der auserwählt, ungleich macht, der Macht (und Ohmacht) macht.

Aus den Potentials sind durch Buffys Benennung Slayerinnen geworden, die Superkräfte haben und gemeinsam gegen den *First Evil* kämpfen. Mit Butler gesprochen: "[E]ine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers [wird] erst dadurch möglich, daß er sprachlich angerufen wird." (Butler, 1998: 14).⁴³ Buffys Handeln in einer eigentlich auswegslosen Situation entspricht auf verblüffende Weise der Beschreibung, die Butler als Handlungsmöglichkeit beschreibt. Da Sprechakte

³⁹ Das Beispiel, das Martin Sexl in seiner Einführung für das Ausgangsdilemma einer poststrukturalistischen Weltansicht anführt, erinnert frappant an jenes von *Buffy*: "Wie können sich also [...] Frauen gegen Benachteiligung wehren? [...] (1) *Eine* Möglichkeit wäre der Versuch, bislang Männern vorbehaltene Positionen einzunehmen [...]. Allerdings würde das wenig an der Ordnung der Geschlechter ändern, in der Männlichkeit mit Macht und Verdrängung einhergeht. Die Dichotomie männlich/weiblich bliebe unangetastet, die Frau würde sozusagen zu Mann. (2) Eine *zweite* Möglichkeit bestünde in dem Versuch, sich einen Raum außerhalb der patriarchalen Ordnung zu schaffen mit eigener Sprache und eigener Organisation [...]. Da solche Formen für Männer nicht nur unzugänglich, sondern auch unverständlich sind [...], bestünde die Gefahr, dass sich Frauen selbst jene Eigenschaften aneigneten, die ihnen von der patriarchalen Ordnung immer schon zugeschrieben wurden: Frauen sind für den männlichen Blick unverständlich, emotional oder gar hysterisch. Wenn man dieser poststrukturalistischen Argumentation folgt, dann können Frauen also die symbolische Ordnung nicht verlassen. Entweder sprechen sie [...] wirt (hysterisch) und nehmen die ihnen zugewiesenen Rollen ein, oder sie werden zu Männern, indem sie so sprechen wie jene." (Sexl, 2004: 185, Hervorhebung im Original)

⁴⁰ By the way – Buffys Mutter heißt "Joyce", was gesprochen eben wie "choice" klingt.

⁴¹ Aber welche Tragödie hat schon keine *dea ex machina*!

⁴² Im Original wird auf den Gegenstand mit "scythe" oder "axe" rekurriert (Buffy in "Chosen", 7.22: "Tomorrow, Willow will use the essence of the scythe to change our destiny." bzw. Angel in derselben Folge: "Besides, you've got that real cool axe-thing going for you.") – eine Übersetzung im Deutschen fällt schwer – "Sense" ist es keine, "Sichel" könnte mit dem Komplex "Getreide, Fruchtbarkeit, Weiblichkeit" assoziiert werden, bleibt also nur "Axt".

⁴³ Zur Körperlichkeit von Sprechakten noch mehr im folgenden Abschnitt 2.2 "Mikrostruktur".

für ihr Fortbestehen und Wirken immer auf ihre Wiederholung angewiesen sind, besteht in der Wiederholung die Möglichkeit zur Subversion – genau das, was Buffy tut:

"Könnte man den Sprechakt der hate speech als weniger effektiv und zugleich offener für eine Erneuerung und Subversion denken, wenn man das zeitliche Leben der Struktur in Betracht zieht, die der Sprechakt angeblich artikuliert? Denn wenn eine Gesellschaftsstruktur für ihr Fortbestehen auf die Artikulation angewiesen ist, dann stellt sich die Frage ihres Fortbestehens gerade am Schauplatz der Artikulation. Ist also eine Artikulation denkbar, die diese Struktur aussetzt oder durch ihre Wiederholung im Sprechen untergräbt? Als Akt der Anrufung erinnert *hate speech* einerseits an frühere Akte und ist andererseits für ihr eigenes Fortdauern auf eine zukünftige Wiederholung angewiesen. Ist also eine Wiederholung denkbar, die den Sprechakt von den ihn stützenden Konventionen ablösen kann und damit seine verletzende Wirksamkeit eher in Verwirrung bringt als konsolidiert?" (Butler, 1998: 34f)

In *Buffy* gibt es eine solche Wiederholung, Buffy hat durch genau die Rituale, Konventionen und ihre Subjektposition die Möglichkeit, ihre eigene Benennung in veränderter Weise zu wiederholen bzw. dadurch andere zu benennen. Sie nützt die "Möglichkeit zur Erneuerung und Subversion", die in der Angewiesenheit des Sprechakts auf Wiederholung liegt, dazu, die Wirksamkeit des Sprechakts in (und das ist noch gelinde ausgedrückt) "Verwirrung" zu bringen.

Wiederholung an sich ist über die oben geschilderte Auflösung des Grundkonflikts der Slayerin ein wichtiges Element der Serie.⁴⁴ Die Gesamtstruktur der Serie ist eine einzige große Wiederholung (in die kleinere Wiederholungen eingebaut sind), so bestehen zwischen den Seasons 1-3 und den Seasons 5-7 starke Parallelen (Season 4 steht als relativ unverbundenes Zwischending in der Mitte): So stirbt Buffy jeweils am Ende von Season 1 und Season 5, ebenso wird die High-School am Ende jedes dieser 3-Saisonen-Blöcke zerstört; Parallelen sind weiters in Buffys Liaisonen mit den Vampiren Angel bzw. Spike auszumachen.⁴⁵ Wiederholung sind bei *Buffy* jedoch nie exakt (während z.B. Buffys erster Tod ein Unfall war, ist ihr zweiter eine bewusste Entscheidung zur Rettung der Welt), Parallelen sind also keine simplen Gleichsetzungen – die Figuren in *Buffy* sind später andere, als sie früher waren und wissen: "Die Verantwortung ist also mit dem Sprechen als Wiederholung, nicht als Erschaffung verknüpft." (Butler, 1998: 62)

⁴⁴ Wie ja generell "Wiederholungen und Wiederkehr eine Art Anspruch sind, dessen Erfüllung das Fernsehen von all seinen Formaten fordert" (Cavell, 2001: 135) – so der Tenor der meisten Beiträge in dem Band (Adelmann, 2001), dem wir das Zitat entnommen haben. An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass unsere *Buffy*-Lektüre explizit keine medien- oder fernsehwissenschaftliche ist und wir die Serie generell eher als via DVD oder Torrent-Download kanonisiertes Kulturgut behandeln, dessen Rezeption natürlich eine völlig andere ist als im von Flüchtigkeit, anderer Zeitlichkeit (wöchentlicher Rhythmus, Werbepausen), technischen, finanziellen und sonstigen Zwängen geprägten Fernsehen.

⁴⁵ Diese Aufzählung ließe sich endlos fortsetzen, was aus Gründen der Prägnanz unterbleibt.

2.2 Mikroebene

"Oh, hello, there, gentle viewers. You caught me catching up on an old favorite. It's wonderful to get lost in a story, isn't it? Adventure and heroics and discovery – don't they just take you away? Come with me now, if you will, gentle viewers. Join me on a new voyage of the mind. A little tale I like to call: Buffy, Slayer of the Vampyrs."
(Andrew Wells in "Storyteller", 7.16)

Bei näherem Hinschauen bzw. Reinzoomen in die Serie fallen einige weitere Beispiele für die im vorherigen Abschnitt ausgeführten Thesen auf. Natürlich ist klar, dass wir die Serie primär gewissermaßen "durch die Butler-Brille" betrachten und dass wir deshalb zu den Beobachtungen kommen, die wir nun darlegen werden, während unter einem anderen Blickwinkel naturgemäß andere, ebenso interessante Beobachtungen möglich sind. Wir beschreiben im Folgenden auf der Mikroebene exemplarisch jene Szenen (einzelne Folgen, Motive, Handlungsstränge etc.), in denen der Zusammenhang von Sprache und Körper⁴⁶ bzw. die oben ausgeführte Wirkmächtigkeit von Performativität von Sprache deutlich werden.

Spells go wrong

Wie die aufmerksame LeserIn mittlerweile weiß, kommen in *Buffy* diverser Zauber, Magie und anderer Hokusfokus vor. Mit Butler betrachtet könnte die Aussage getroffen werden, dass Spells, also Zaubersprüche, "Performativität in Reinkultur" sind – mit Austin können sie als *illokutionäre Sprechakte* bezeichnet werden: Sie erfordern ein Ritual,⁴⁷ sie sind mit der Vergangenheit (über die Tradition) und der Zukunft (der Effekt der Spells) verbunden – indem sie vollzogen werden, machen sie etwas, passiert etwas, wird etwas verändert: "That's the thing about magic. There's always consequences." (Spike in "After Live", 6.03) Spells sind gewissermaßen wortwörtlich genommene Sprechakte: Im fiktionalen Buffyverse haben Worte ganz wortwörtlich die Macht, Taten zu bewirken bzw. selbst zu sein. So können auch Menschen durch Zaubersprüche in andere Wesen verwandelt werden, Buffy wird etwa von Amy in eine Ratte verwandelt ("Bewitched, Bothered, and Bewildered", 2.16), Amy verwandelt sich ihrerseits für die Dauer mehrerer Staffeln in eine Ratte⁴⁸ und fällt somit für lange Zeit gewissermaßen als handelnde Figur aus der Serie. Butlers Theorem, wonach die Macht von Worten *intelligible Körper* bzw. einen Bereich der Nicht-Intelligibilität hervorbringt (vgl. z.B. Butler, 1997: 37, 49), ist hier wieder einmal wortwörtlich genommen: "Bestimmte Wörter oder Anredeformen wirken nicht nur als Bedrohungen des körperlichen Wohlbefindens; vielmehr gilt in einem strengeren Sinn, daß der Körper durch die Anredeformen wechselweise erhalten und bedroht wird." (Butler, 1998: 14) – eine Formulierung, die angesichts Amys Rattendaseins gewiss nicht übertrieben erscheint. Willow gelingt es nach langem Bemühen endlich, Amy mittels Zauberspruch wieder zu einem

⁴⁶ Zu diesem Punkt vgl. v.a. auch Butler (1997).

⁴⁷ So wird meist in der Nacht bei Kerzenschein innerhalb von Bannkreisen gezaubert, werden ganz bestimmte Zutaten für den Zauber benötigt und werden die Spells aus Zauberbüchern (die meist uralt, also über viele Jahrhunderte in Gebrauch sind bzw. in einer alten Tradition stehen) vorgelesen.

⁴⁸ Mehr dazu im folgenden Abschnitt zu "Gingerbread".

Menschen zurückzuverwandeln – so "wird eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers erst dadurch möglich, daß er sprachlich angerufen wird." (Butler, 1998: 14)

Ein weiterer wichtiger Punkt bei Zaubersprüchen aber ist: Spells können schiefgehen und tun das (in der Serie) auch regelmäßig, "[d]enn die performative Ausübung der Performanz wird von keiner Konvention ganz beherrscht und von keiner bewußten Intention vollständig bestimmt" (Butler, 1998, 22, Fußnote 19), oder anders ausgedrückt: "Der Sprechakt sagt immer mehr oder sagt es in anderer Weise, als er sagen will." (Butler, 1998: 23)⁴⁹ Ein besonders anschauliches Beispiel in *Buffy* dafür ist der Liebeszauber von Amy ("Bewitched, Bothered, and Bewildered", 2.16):

"Diana... goddess of love and the hunt... I pray to thee. Let my cries bind the heart of Xander's beloved. (lowers the necklace into the brew) May she neither rest nor sleep (the brew sparks) until she submits to his will only. Diana, bring about this love and bless it!"

Der Zauber, der eigentlich nur ein Mädchen (Cordelia) in Xander verliebt machen sollte, geht schief. Xander bittet Giles um Rat:

"I made a mess, Giles. See, I found out that Amy's into witchcraft, and I was hurt, I guess, so I... made her put the love whammy on Cordy, but it backfired, and now every woman in Sunnydale wants to make me her cuddle monkey, which may sound swell on paper, but..."

Da es gegen fast jeden Spell einen Gegenspell gibt (wie gegen *Verletzende Sprache* eine Gegenrede möglich ist, vgl. Butler, 1998: 27), kann Xander noch im letzten Moment von dem aufgebrachten Mob der liebestollen Frauen Sunnydales, die durchaus mit Gewalt um Xander buhlen, gerettet werden.⁵⁰

Dark Goddess Willow

Spells müssen nicht immer ausgesprochen werden, es gibt auch andere Wege, wie wir an der Figur Willow Rosenberg zeigen. Willow, anfangs ein schüchternes Mädchen, das sich nur für Schule und Computer interessiert, entdeckt bald ihr Interesse für Magie. Sie arbeitet sich dort immer mehr ein (nicht zuletzt angespornt durch ihre ebenfalls zaubernde Freundin Tara⁵¹) und damit wachsen auch ihre magischen Kräfte.

Willow beschäftigt sich zusehends mehr mit schwarzer Magie.⁵² Als ihre Freundin Tara (in "Seeing Red", 6.19) vom Bösewicht Warren erschossen wird (im Übrigen bei einem gegen Buffy gerichteten Mordversuch), versucht Willow (in der anschließenden Folge "Villains", 6.20) Tara vom Tod zurückzuholen (wie sie auch Buffy in "Bargaining", 6.1+2 wieder in die Welt der Lebenden geholt hat),

⁴⁹ Oder wie es im Eingangszitat von Austin in "Hass spricht" formuliert ist: "Das Verunglücken ist eine Krankheit, der alle Handlungen ausgesetzt sind, die in allgemein üblichen Formen oder zeremoniell ablaufen müssen, also alle konventionellen Handlungen."

⁵⁰ Ein anderes Beispiel für "unerwünschte Nebeneffekte" von Spells ist eine Erklärung von Willow: "Thaumogenesis is when doing a spell actually creates a being. In this case it was, like, a side-effect, I guess. Like a price." ("After Live", 6.03) Zahlreiche ähnliche Beispiele ließen sich noch anführen.

⁵¹ In einer sehr aussagekräftigen (Traum-)Szene in "Restless" (4.22) schreibt Willow Sapphos Liebesgedicht "Hymne an Aphrodite" auf Taras Rücken – ein Bild mehr für den Zusammenhang von Sprache und Körpern in *Buffy*

⁵² Wovor sie Giles in "Flooded" (6.04) warnt: "The magicks you channeled are more ferocious and primal than anything you can hope to understand, and you are lucky to be alive, you rank, arrogant amateur!" Willow: "You're right. The magicks I used are very powerful. I'm very powerful. And maybe it's not such a good idea for you to piss me off."

aber die von ihr angerufenen Geister lassen dies nicht zu.⁵³ Durch diesen schmerzlichen Verlust ihrer Liebe zutiefst verletzt und wütend, benutzt Willow schwarze Magie, um sich mit ungeheuren Kräften auszustatten: Sie geht in die Magic Box (ein Laden von Giles, wo allerhand Zaubermaterial gekauft werden kann), wirft die Bücher von den Regalen, steckt ihre Hände in die Seiten der "Black Art Books" und saugt die Wörter (den Text, die Zeichen, die Sprache) in ihren Körper: "Her eyes and hair turn black as she completely consumes the darkness" (<http://buffy.wikia.com/wiki/Villains>, 19.9.2010). Willow saugt die Dunkelheit (in Form von Druckerschwärze / black art) auf und *wird* die Dunkelheit, wird "Dark Willow":⁵⁴ Die Wörter der "Black Art Books" machen Willow "dark", die Sprache (die Zaubersprüche der schwarzen Magie) verändert ihren Körper, konstituiert eine Wirklichkeit.⁵⁵ Mittels ihrer neuen Kräfte tötet "Dark Willow" Warren und beschließt im Anschluss, die ganze Welt zu zerstören.⁵⁶ Willow kann dabei doch noch aufgehalten werden und wird rehabilitiert. An dieser Stelle interessant ist dann noch das Serienfinale ("Chosen", 7.22), wo Willow ihre Kräfte für "das Gute" einsetzt: Mit dem Ausruf "Oh my goddess!" wird Willow selbst (wenigstens für kurze Zeit) zur Göttin, mit weißem Haar, von einer Aura aus weißem Licht umgeben – "Willow is transcendent, forever altered. Cleansed, forgiven... purified." (http://www.buffy-vs-angel.com/buffy_tran_144.shtml, 19.9.2010) Mit ihrem Zauber ändert sie die Regeln für alle Slayerinnen und rettet dadurch die Welt. Willow spricht sich selbst als Göttin an, sie benennt sich selbst als Göttin, was sie zu einer Göttin macht. Was Willow tut entspricht also im Schlechten wie im Guten dem Aufruf: "Die Resignifizierung des Sprechens erfordert, daß wir neue Kontexte eröffnen, auf neue Weisen sprechen, die noch niemals legitimiert wurden, und damit neue und zukünftige Formen der Legitimation hervorbringen." (Butler, 1998: 65)

Hass spricht in Gingerbread

Nachdem wir bis jetzt die ganze Serie im groben Ganzen betrachtet haben, widmen wir uns hier einer Folge im Detail: In "Gingerbread" (3.11, dt. "Hänsel und Gretel") "spricht Hass" im wahrsten Sinne des Wortes – und nebenbei wird ein Märchen neu erzählt, in der Wiederholung resignifiziert.

Bei einer ihrer üblichen nächtlichen Patrouillen findet Buffy zwei tote Kinder, ein Mädchen und einen Jungen, die (ausnahmsweise) keine Bissspuren aufweisen, sondern ein okkultes Symbol auf ihren Handflächen haben. Dies bringt Giles auf den Gedanken, die Kinder könnten möglicherweise durch einen rituellen Mord durch Menschen (und nicht durch Dämonen) ums Leben gebracht worden sein. Buffys Mutter Joyce (die durch unglückliche Umstände dabei war, als Buffy die Kinder fand) steht tief unter Schock und beschließt, dass etwas getan werden muss: Sie gründet eine BürgerInnen-Organisation gegen das Okkulte (MOO – "Mothers Opposed to the Occult").⁵⁷ Die Organisation lässt in

⁵³ Demon: "You raised one killed by mystical forces. This is not the same – she is taken by natural order. It is done. ("Villains", 6.20) Der daraus resultierende innere Konflikt Willows zwischen ihrer Loyalität zu Buffy und der Liebe zu ihren jeweiligen Freundinnen wird übrigens in der hier ja nicht im Details berücksichtigten Season 8 noch deutlicher herausgearbeitet.

⁵⁴ Willow wird von Andrew Wells mit einem "Dark Phoenix" verglichen ("Two To Go", 6.21) und in der Serie später als "Dark Willow" bezeichnet.

⁵⁵ "Dark Willow" betrachtet ihr bisheriges Leben und interpretiert es in "Two To Go" (6.21) neu: "Let me tell you something about Willow; she's a loser. And she always has been. Everyone picked on Willow in junior high, high school, up until college with her stupid mousy ways. And now... Willow's a junkie. The only thing Willow was ever good for, the only thing going for me, were those moments – just moments – when Tara would look at me and I was wonderful. And that will never happen again."

⁵⁶ Dabei kämpft Willow auch gegen Buffy: "Come on! This is a huge deal for me! Six years as a side man, and now I get to be the Slayer." ("Two To Go", 6.21)

⁵⁷ Joyce hält bei der Gründung eine Rede: "This is not a good town. How many of us have, have lost someone who, who just disappeared? Or, or got skinned? Or suffered neck rupture? And how many of us have been too afraid to speak out? I - I was supposed to lead us in a moment of silence, but... silence is this town's disease. For too long we-we've been plagued by unnatural

der Folge die Spinde der SchülerInnen von der Polizei⁵⁸ nach "Witch Stuff" durchsuchen,⁵⁹ die Polizei konfisziert auch die Bücher von Giles – die Hexenverfolgung hat begonnen.

Die Scoobies (Willow hat zwar Hausarrest, da sie unter Verdacht steht eine Hexe zu sein, unterstützt sie aber von zu Hause aus) suchen im Internet nach Details zu den Identitäten der zwei toten Kinder. Dabei finden sie heraus, dass dieser mysteriöse Vorfall nicht der erste seiner Art ist: Alle 50 Jahre sind irgendwo auf der Welt zwei tote Kinder gefunden worden, die dasselbe Zeichen an ihren Händen hatten wie in Sunnydale. Zum ersten Mal tauchten die Kinder im Jahr 1649 in Europa auf, in einem Dorf neben dem Schwarzwald – sie hießen Greta (6 Jahre) und Hans Strauss (8 Jahre). Giles findet eine Theorie dazu:

Giles: "Uh, wait, wait a minute. Uh... Uh, there is a fringe theory held by a few folklorists that some regional stories have actual, um, very literal antecedents."

Buffy: "And in some language that's English?"

Oz: "Fairy tales are real?"

Buffy: "Hans and Gre... Hansel and Gretel?"

Xander: "Wait. Hansel and Gretel? Breadcrumbs, ovens, gingerbread house?"

Giles: "Of course! Well, it makes sense now."

Buffy: "Yeah, it's all falling into place. Of course that place is nowhere near this place."

Giles: "Some demons thrive by fostering hatred and, and, uh, persecution amongst the mortal animals. Not by, not by destroying men, but by watching men destroy each other. Now, they feed us our darkest fear and turn peaceful communities into vigilantes."

Buffy: "Hansel and Gretel run home to tell everyone about the mean old witch."

Giles: "And then she and probably dozens of others are persecuted by a righteous mob. It's happened all throughout history. It happened in Salem, not surprisingly."

Xander: "Whoa, whoa, whoa. I'm still spinning on this whole fairy tales are real thing."

In der Tat kann man bei diesem Satz schon mal hängenbleiben. Die Theorie, die Giles im Netz gefunden hat, ist genau das Gegenteil von dem, was Xander und alle, die sich noch nie mit poststrukturalistischen Theorien beschäftigt haben kennt bzw. kennen – es passiert nicht zuerst etwas, das dann (in abgewandelter Form) aufgeschrieben wird und als Sage auftaucht, sondern Sprache schafft hier Wirklichkeit: Das Märchen ist nicht "nur" eine Geschichte, sondern echt.

Die Scoobies wollen die Leute von Sunnydale vor diesem Dämon warnen, Buffy wird aber beim Versuch, ihrer Mutter alles zu erzählen, von dieser betäubt und kommt erst wieder im Rathaus zu sich, wie Amy und Willow neben ihr an einen Marterpfahl gefesselt. Vor ihnen liegen Berge von Giles' Büchern, um sie herum stehen die aufgebrachten BürgerInnen von Sunnydale, bereit, Mädchen und Bücher zu verbrennen, denn: "There's no cure but the fire." (Willows Mutter Sheila). Außerdem sind auch die zwei (ehemals toten) Kinder da. Buffy versucht vergeblich, ihre Mutter davon abzubringen, sie anzuzünden:

Buffy: "Mom, you don't want this."

Joyce: "Since when does it matter what I want? I wanted a normal, happy daughter. Instead I got a Slayer." [...]

Gretel: "They hurt us."

Hansel: "Burn them."

evils. This isn't our town anymore. It belongs to the monsters and, and the witches and the Slayers. [...] I say it's time for the grownups to take Sunnydale back. I say we start by finding the people who did this and making them pay."

⁵⁸ Nebenbei bemerkt ist diese eine der wenigen Folgen, in der die Polizei „handelt“ bzw. überhaupt vorkommt.

⁵⁹ Dazu kommentiert Xander: "Aw, man, it's Nazi Germany, and I've got Playboys in my locker!"

Buffy: "Mom, dead people are talking to you. Do the math!"

Joyce: "I'm sorry, Buffy."

Buffy: "Mom, look at me! You love me. You're not gonna be able to live with yourself if you do this!"

Joyce: "You earned this. You toyed with unnatural forces. What kind of a mother would I be if I didn't punish you?"

Amy schafft es zu fliehen, indem sie sich eine Ratte verwandelt. Giles wendet einen Spell auf die zwei Kinder an,⁶⁰ die sich in der Folge in einen Dämon verwandeln und den Buffy mit der Spitze ihres Marterpfahls aufspießt und tötet.

Soweit zum Plot – die Wirkung von verletzender Sprache, die Hänsel und Gretel den BewohnerInnen einflüstern, wird wieder einmal überdeutlich gezeigt. Die Angst vor dem Übernatürlichen wendet sich durch die Einflüsterung der Dämone Hänsel und Gretel gegen die, die die Ängstlichen eigentlich zu beschützen im Stande wären. Während eigentlich Hänsel und Gretel die Bedroher sind, behaupten sie ihren Opfern gegenüber, die Beschützer seien die Bedrohung (die Leserin erinnert sich an Joyce' oben zitierte Rede, in der sie in Bezug auf ein allgemeines Bedrohungsszenario Monster und Slayer durcheinanderbringt). Hänsel und Gretel haben (ausnahmsweise zum Negativen hin) eine "Neubewertung eines Ausdrucks" geschafft und gezeigt, "daß man das Sprechen in anderer Form an seinen Sprecher 'zurücksenden' und gegen seine ursprünglichen Zielsetzungen zitieren und so eine Umkehrung der Effekte herbeiführen kann." (Butler, 1998: 27)

Und zugleich hat die Folge auf einer Metaebene das Märchen Hänsel und Gretel resignifiziert, also "eine Art diskursiver Performativität markiert, die nicht aus diskreten Reihen von Sprechakten, sondern aus einer rituellen Kette von Resignifizierungen besteht, deren Ursprung und Ende nicht feststehen und nicht feststellbar sind." (Butler, 1998: 27)

Buffys "Schwester" Dawn

Ein weiteres Beispiel für die Wirkmacht von Sprache ist die Figur Dawn, die wir hier übrigens nicht nur in Bezug auf Butler sondern auch in Bezug auf Luce Irigaray (eine französische feministische Psychoanalytikerin und Kulturwissenschaftlerin) vorstellen.⁶¹ Dawn taucht ab der fünften Season plötzlich als Buffys Schwester auf.⁶² Ihr Erscheinen in der Serie wird zunächst nicht weiter erklärt, auf der Straße starren Dawn aber häufig Leute an und sagen ihr, dass sie nicht real sei (z.B. ein Mann in "Real Me", 5.02: "I know you. Curds and whey. I know what you are. You ... don't ... belong ... here.") Nur Menschen, die "außerhalb der Wahrheit" stehen – in der Serie Menschen, denen Geisteskrankheiten attestiert wurden – sehen, was Dawn wirklich ist (oder eben dass Dawn *nicht* ist), so auch ihre Mutter, als sie einen Gehirntumor hat.⁶³ Dawn ist dadurch sehr verletzt, sie teilt Buffy (in "Listening To Fear", 5.09) diese Erlebnisse mit:

Dawn: "People. They keep saying weird stuff about me."

⁶⁰ Giles (auf deutsch): "Ihr Goetter, ruft Euch an! Verbergt Euch nicht hinter falschen Gesichtern!"

⁶¹ Eine umfassende Lektüre von Irigaray setzen wir hier nicht zum Verständnis voraus.

⁶² Dawn wird bereits vorher in zwei recht kryptischen Traumsequenzen angekündigt ("Graduation Day, Part Two", 3.22 und "This Year's Girl", 4.15), in denen Faith und Buffy gemeinsam ein Bett in Dawns künftigem Schlafzimmer machen – Faith: "Little sis coming, I know." Buffy: "So much to do before she gets here." In "Restless" (4.22) warnt Tara Buffy: "Be back before Dawn."

⁶³ Joyce in "Out Of Mind" (5.04): "Oh, what is the... Who are you?" – oder in Listening To Fear" (5.09): "Don't touch me! You – you thing!" Dawn: "Mum, please!" Joyce: "Get away from me! You're nothing, you're, you're a shadow!"

Buffy: "Are you talking about the Man in the hospital?"

Dawn: "He called me a thing too. And there was another one. Weird guy outside the magic shop. He said I didn't belong. He said I wasn't real. Why does everybody keep doing that? What's wrong with me?"

Wie Buffy (in "No Place Like Home", 5.05) in einem Gespräch mit dem letzten Dagon-Mönch herausfindet, ist Dawn ein Konstrukt von (männlichen) Mönchen – Dawn ist "The Key", der Schlüssel zu anderen Dimensionen.⁶⁴ Dawn ist ein sprachliches Konstrukt, sie (und Erinnerungen an sie) ist (sind) durch Sprache erschaffen, durch die Benennung der Mönche wurde sie zum Menschen. Allerdings findet sich Dawn nicht so gut in der Welt zurecht, ähnlich wie Buffy fühlt sich Dawn mit ihrer Benennung unbehaglich. Mit anderen Worten drückt es Irigaray aus: "Die Rolle der 'Weiblichkeit' ist außerdem von dieser männlichen Spiegelung und Spekulation vorgeschrieben und korrespondiert kaum dem Wunsch der Frau." (Irigaray, 1979: 29)

Im Unterschied zu Buffy (die ja ein "normales" Mädchen war und dann The Chosen wurde) geht es bei Dawn um ihre Existenz als Mensch, die auf dem Spiel steht. So schreibt Dawn in ihr Tagebuch: "Nobody knows who I am. Not the real me." ("Real Me", 5.02) Diese Gefühle von Dawn lassen sich mit Butler als Folge der "hate speech", der verletzenden Anrede beschreiben: "Durch das Sprechen verletzt zu werden bedeutet, dass man Kontext verliert, also buchstäblich nicht weiß, wo man ist." (Butler, 1998: 12)

Dawn flimmert in der Serie tatsächlich zwischen Sein und Nicht-Sein. Durch einen Zauber sieht Buffy (in "No Place Like Home", 5.05) alle Spells, die ihre Familie angreifen⁶⁵ – sie sieht, dass Dawn nicht "wirklich" ist: "The picture shows Joyce, Buffy and Dawn smiling happily. Dawn's image appears and disappears, flickering in and out of the photo like a bad television reception." (http://www.buffy-vs-angel.com/buffy_tran_83.shtml, 21.9.2010). Mit Irigaray betrachtet gibt es die Frau (hier personifiziert in Dawn) theoretisch gar nicht, sie existiert nicht: "Theoretically there would be no such thing as woman. She would not exist." (Irigaray zit. nach Bodger, 2003) Dawn ist ein Portal zwischen Dimensionen, sie ist reine Energie, ein negativer Raum – Nichts: "'Sie' ist in sich selbst unbestimmt und unendlich anders." (Irigaray, 1979: 28)

Die Figuren in *Buffy* jedoch wissen, dass sprachliches Hervorgebrachtsein nichts Ungewöhnliches oder per se Schlechtes ist, dass es nichts Realeres, Unschuldiges, Authentischeres vor der Sprache gibt und akzeptieren Dawn darum trotz oder gerade wegen ihrer sprachlichen Hervorgebrachtheit als ganz normalen Menschen, Schwester oder Bezugsperson. Besonders deutlich (ironischerweise mit Bezugnahme auf ein körperliches Phänomen, das Blut) wird dies in der Folge "Blood Ties" (5.13), in der Dawn erfährt, dass sie ein magischer Schlüssel ist, was sie verständlicherweise in eine existenzielle Krise stürzt. Nach einem Kampf mit Glory tröstet Buffy ihre Schwester Dawn:

Buffy: "Are you okay? Did she hurt you?"

Dawn: "Why do you care?"

Buffy: "Because I love you. You're my sister."

Dawn: "No I'm not."

⁶⁴ Buffy: "What is it?" Monk: "The Key is energy. It's a portal. It opens the door... [...] For centuries it had no form at all. My brethren, its only keepers. Then the abomination found us. We had to hide the Key, gave it form, molded it flesh... made it human and sent it to you." Buffy: "Dawn..." Monk: "She's the Key." Buffy: "My memories... my mum's?" Monk: "We built them." Buffy: "Then un-build them! This is my life you're-" The Monk starts coughing heavily. He's fading fast. Monk: "You cannot abandon." Buffy: "I didn't ask for this! I don't even know... what is she?" Monk: "Human... now human. And helpless."

⁶⁵ Zur Erklärung: Buffy hat erfahren, dass Glory, die große Gegnerin der 5. Staffel sie durch ihre Familie angreift und wendet deshalb den Zauber an, um Klarheit zu haben, was los ist.

Buffy: "Yes you are. Look, it's blood. It's Summers blood. It's just like mine. It doesn't matter where you came from, or-or how you got here. You are my sister. There's no way you could annoy me so much if you weren't."
 ("Blood Ties", 5.13)

=====
3 "Yeah, Buffy. What are we gonna do now?" – Resümee
 =====

"The show had merit in itself because it did raise the question, 'How can you live in this world and be sane?'"
 (Whedon, 2002)

Es dürfte deutlich geworden sein, dass eine Lektüre von *Buffy* unter einem gendertheoretischen Fokus nicht gerade um Beispiele verlegen ist. Was bisher vielleicht noch weniger augenscheinlich wurde, ist, dass der Serie (bzw. deren SchreiberInnen) die Möglichkeit einer solchen Lesart durchaus bewusst ist und diese oft bis ins Selbstironische hin überspitzt wird. Wie bereits erwähnt wird der Pflock (*Stake*), mit dem Buffy Vampiren den Gar aus macht, häufig als Phallus gelesen – von Kendra bekommt er hingegen den lächerlichen Kosenamen „Mr. Pointy“. Aber auch abgesehen von Mr. Pointy wimmelt es in *Buffy* nur so von überdeutlichen Phallussymbolen für alle, die sie als das sehen wollen: So greift Willow Glory mittels frei schwebenden, zuckenden Messern an (in „Tough Love“, 5.19), Faith' liebste Waffe ist ein riesiges Messer (ein Geschenk des dämonischen Bürgermeisters, der für Faith eine Art Vaterfigur darstellt), und die Szene, in der Buffy in „Innocence“ (2.14) einen Raketenwerfer abfeuert, ist ohnedies nur schwer bierernst zu rezipieren. Das selbstironische Moment dieser Ikonographien in der Serie kommt in einem Wortwitz in „End Of Days“ (7.21) besonders gut zum Ausdruck. Buffy und Willow grübeln über die Bedeutung der Axt (vgl. Abschnitt 2.1 „Makrostruktur“):

Buffy: "I think it's maybe some kind of scythe. The only thing I know for sure is that it made Caleb [ein Priester und Gehilfe des First Evil] back off in a hurry."

Willow: "So it's true. Scythe matters."

Buffy distanziert sich so unserer Ansicht nach zwar durchaus wohlwollend, aber eben doch auf dem Weg der sanften Ironie von einer simplifizierenden Lesart, der es schon progressiv oder ausreichend erscheinen mag, dass es bei *Buffy* starke, aktive Frauenfiguren sind, die das Übel bekämpfen (oder, leicht variiert: die sich daran erfreut, dass „Genderklischees gebrochen“ werden, indem Figuren männliche und weibliche Züge in sich vereinen).

Buffy ist dagegen, wie wir gezeigt haben, mit Butler (1998) gedacht emanzipativ dadurch, dass die Show zeigt, dass ein Gegenreden, ein Widersprechen zu essentialistischen Anreden möglich ist, die Subjekte darauf festsprechen wollen, irgendwie zu *sein*. Die Show zeigt im Gegenteil, dass Subjekte nicht irgendwie *sind*, sondern irgendwie *gemacht werden* und also *auch anders gemacht werden*

können und dass *sie sich selbst deshalb auch zu anderen machen können* – ohne dass sie deshalb als souveräne Subjekte gedacht werden müssen.

Deshalb konzentrierten wir uns auf Buffys (der Titelfigur) *Performativität* im Text *Buffy* (der Serie) und nicht darauf, wie die Identität von Buffy (der Titelfigur) im Text *Buffy* *repräsentiert* wird (wie es die meisten Ansätze tun) oder wie der Text *Buffy* (die Serie) *performativ* wirkt – zu dieser Frage, letztlich also zu der Frage des Zusammenhangs von kulturellen Hervorbringungen und gesellschaftlichen Auswirkungen scheint es uns vor allem angezeigt, im Sinne Butlers (1998: 26ff und insbesondere die Fußnote 20) gegenüber einer zu mechanistisch gedachten Vorstellung von Kausalzusammenhängen skeptisch zu sein. Allgemeiner gesagt ist Handlungsmacht also komplexer zu denken: Zwischen den Polen „alle Macht bei der Sprache / dem System“ und „alle Macht beim souveränen Subjekt“ ist noch viel Raum für Möglichkeit zur Veränderung durch Wiederholung durch in einem System hervorgebrachte und nur dort agieren könnende Individuen / Subjekte, die davon gerade eben nicht aus ihrer Verantwortlichkeit entlassen sind:

„Die Verantwortlichkeit des Sprechers besteht nicht darin, die Sprache ex nihilo neu zu erfinden, sondern darin, mit der Erbschaft ihres Gebrauchs, die das jeweilige Sprechen einschränkt und ermöglicht, umzugehen. Um dieses Verantwortungsgefühl, das gleichsam von Anfang an mit einer Unreinheit behaftet ist, zu verstehen, müssen wir begreifen, daß die Sprecher durch die Sprache, die er oder sie gebrauchen, geprägt sind. Dieses Paradox deutet ein Dilemma an, das bereits am Ursprung des Sprechens gärt.“ (Butler, 1998, 46)

Buffy zeigt, wie SprecherInnen aus diesem Dilemma eine größere Macht schöpfen können, als sie jemals glaubten, dass in der Sprache steckte, die sie geprägt hat. Buffy nimmt sich nur heraus, „*Chosen*“ wörtlicher zu verstehen, als es die taten, die sie so benannten. Buffy fehlaneignet sich ihren Namen:

„Die Strategie, sich die Kraft des verletzenden Sprechens fehlanzueignen, um seinen verletzenden Verfahren entgegenzutreten, widersetzt sich also [...] der Rückkehr zur unmöglichen Vorstellung von der 'souveränen Freiheit des Individuums'. Das Subjekt wird in der Sprache konstituiert (oder 'angerufen'), und zwar durch einen Ausleseprozeß, der die Bedingungen der lesbaren und intelligiblen Subjektivität regelt. Selbst wenn das Subjekt benannt wird, hängt die Frage, 'wer' es ist, ebenso von den Namen ab, die es niemals erhalten hat: Durch den Namen werden die Möglichkeiten des sprachlichen Leben ebenso eröffnet wie verworfen.“ (Butler, 1998: 64)

Welche Möglichkeiten der Name „*The Chosen One*“ eröffnete, ist der LeserIn inzwischen bekannt.

4 Literatur

- Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz, UVK-Verlagsgesellschaft, 2001
- Beckmann, Annika & Hatlapa, Ruth & Jelinski, Oliver & Ziener, Birgit (Hg.): Horror als Alltag. Berlin, Verbrecher Verlag, erscheint 2010
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin, Berlin Verlag, 1998
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997
- Cavell, Stanley: Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz, UVK-Verlagsgesellschaft, 2001 (S.125-164)
- Dath, Dietmar (Hg.): Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet. Berlin, Implex Verlag, 2003 (vergriffen)
- Hommage, Erregung aus Wien. Ausgabe #9, Wien, Oktober 2008 (vergriffen)
- Irigaray, Luce: Das Geschlecht das nicht eins ist. Berlin, Merve Verlag, 1979
- Jowett, Lorna: Sex and the Slayer. A Gender Studies Primer for the "Buffy" Fan. Middletown, Wesleyan Univ. Press, 2005
- Lenzhofer, Karin: Chicks rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld, transcript, 2006
- McClelland, Bruce: Slayers and Their Vampires: A Cultural History of Killing the Dead. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 2006
- Natale, Monica: Gender in Buffy, die Vampirjägerin: die Konstruktion und Rezeption von Geschlechterrollen im amerikanischen Fernsehen der 90er Jahre. Eine Analyse aus feministischer Perspektive. Hamburg, Diplomica, 2007
- Sexl, Martin: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Ders. (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien, UTB / Wiener Universitätsverlag, 2004 (S.161-190)
- Wilcox, Rhonda; Why Buffy Matters. The Art of Buffy the Vampire Slayer. London (u.a.), Tauris, 2006
- Williamson, Milly: The Lure of the Vampire. Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy. London (u.a.), Wallflower, 2005

www

- Bodger, Gwyneth: Buffy the Feminist Slayer? Constructions of Femininity in Buffy the Vampire Slayer. <http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2003/03/06/buffy-the-feminist-slayer-constructions-of-femininity-in-buffy-the-vampire-slayer-gwyneth-bodger>, 6.3.2003, zuletzt aufgerufen am 21.9.2010

Early, Frances: Staking Her Claim: Buffy the Vampire Slayer as Transgressive Woman Warrior. In: Lavery, David und Wilcox, Rhona V.: Slayage 6, <http://slayageonline.com/essays/slayage6/Early.htm>, 2002, zuletzt aufgerufen am 3.9.2010

Lavery, David: "A Religion in Narrative": Joss Whedon and Television Creativity. In: Ders. und Wilcox, Rhona V.: Slayage 7, <http://slayageonline.com/essays/slayage7/Lavery.htm>, 2002, zuletzt aufgerufen am 3.9.2010

Lavery, David: "I wrote my thesis on you!": Buffy Studies as an Academic Cult. In: Ders. und Wilcox, Rhona V.: Slayage 13/14, 2004, http://slayageonline.com/essays/slayage13_14/Lavery.htm, zuletzt aufgerufen am 21.9.2010

Lavery, David und Wilcox, Rhona V.: Slayageonline, <http://slayageonline.com>, zuletzt aufgerufen am 3.9.2010

Lutosch, Heide: Der Alltag ist der Horror. In: JungleWorld, Nr. 33, 13.8.2010, online: <http://jungle-world.com/artikel/2010/33/41539.html>, zuletzt aufgerufen am 19.9.2010

Whedon, Joss: 10 Questions for Joss Whedon. <http://www.nytimes.com/2003/05/16/readersopinions/16WHED.html?ex=1185076800&en=7c66de4a5f0e124b&ei=5070&pagewanted=1>, 16.3.2003, zuletzt aufgerufen am 3.9.2010

Whedon, Joss: Equality Now Tribute Address. <http://www.americanrhetoric.com/speeches/josswhedonequalitynow.htm>, 15.5.2006 zuletzt aufgerufen am 3.9.2010