

6.1.1 »Did we not put the ›grr‹ in ›girl‹?« Buffy – Im Bann der Dämonen

Die US-amerikanische TV-Serie *Buffy – Im Bann der Dämonen* (engl. *Buffy the Vampire Slayer*) wurde von 1997 bis 2001 auf dem Sender The WB¹ ausgestrahlt. Danach lief die Serie bis zum Jahr 2003 auf dem Sender UPN² weiter. Insgesamt wurden 144 Episoden in sieben Staffeln ausgestrahlt. Neben mehreren Comicserien und -büchern, ging aus der Serie auch die Spinn-Off-Serie *Angel – Jäger der Finsternis* (1999–2004) hervor.

Buffy – Im Bann der Dämonen wurde und wird auch weiterhin überwiegend positiv rezipiert. Daher finden sich sowohl zahlreiche wissenschaftliche Auseinandersetzungen als auch zahlreiche fankulturelle Objekte, die sich mit der Serie oder einzelnen Charakteren auseinandersetzen (vgl. u.a. Beckmann et al. 2010; Keegan 2016; Dörfler 2017). Laura Wright hält in Bezug darauf fest, dass wohl keine populäre Vampir*innenserie je so viel wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten hat, wie Joss Whedons *Buffy* (vgl. Wright 2014, S. 378). Neben der Online-Zeitschrift *Slayage* fanden mehrere wissenschaftliche Konferenzen und Tagungen statt. Ebenfalls finden sich zahlreiche Monografien und Aufsätze, die das ›Buffyverse‹³ wissenschaftlich aus verschiedenen Perspektiven untersuchen (vgl. u.a. Karras 2002; Wilcox & Lavery 2002; Beckmann & Lutosch 2010; Simbürger 2010; Anyiwo & Szatek-Tudor 2013; Pender 2015). Wright schreibt hierzu:

BtVS [*Buffy the Vampire Slayer*, dl] is particularly noteworthy for the way that it disrupts the more traditional narrative of dangerous vampiric masculinity and female victimization. [...] Furthermore, the show engages with a postfeminist politics of ambiguity that complicates simple binary readings of the characters as either one thing or another (Wright 2014, S. 378).

Der Kultstatus von *Buffy* ist ungebrochen. Besonders hervorzuheben ist, dass die Serie sich nicht einem eindeutigen Genre zuordnen lässt: Neben der Auseinandersetzung mit Vampir*innen und anderen dämonischen, übernatürlichen Wesen werden immer wieder auch Probleme des Erwachsenwerdens, Freund:innenschaften etc. thematisiert. Ebenso erschweren die intertextuellen Verweise eine eindeutige Zuordnung zu einem Genre.

Schauplatz des Kampfes zwischen Gut und Böse, an dessen Spitze die Vampirjägerin Buffy steht, ist die Kleinstadt Sunnydale, in der Buffy und ihre Freund:innen sowie ihr Wächter⁴ leben. Sunnydale liegt auf dem Höllenschlund, was es zu einem besonde-

-
- 1 The WB war von 1995 bis 2006 ein US-amerikanisches Fernseh-Netzwerk, dass zu Time Warner gehörte.
 - 2 UPN (United Paramount Network) existierte ebenfalls zwischen 1995 und 2006 als US-amerikanisches Fernsehnetzwerk, dass zur CBS Corporation gehörte. The WB und UPN verschmolzen 2006 zum neuen Network The CW.
 - 3 Mit dem Begriff ›Buffyverse‹ wird das Medien-Franchise beschrieben, dass sich auf das fiktive Universum der TV-Serien *Buffy* und *Angel* bezieht.
 - 4 In der TV-Serie *Buffy* ist ein Wächter Mitglied einer geheimen Organisation, dem Rat der Wächter. Der Wächter und der Rat versuchen die Jägerin auf den Kampf gegen die dämonischen und übernatürlichen Wesen vorzubereiten.

ren Ort für übernatürliche Wesen macht. Neben den Aufgaben, die Buffy als Vampirjägerin zukommen, stehen auch die (Liebes-)Beziehungen zu den Vampiren Angel und Spike im Zentrum der Serie. Dabei nimmt vor allem die Beziehung zwischen Spike und Buffy großen Raum in der wissenschaftlichen Diskussion ein. Die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Dee Amy-Chinn befasst sich in ihrem 2005 erschienen Aufsatz *Queering the bitch. Spike, transgression and erotic empowerment* mit der sexuellen Beziehung zwischen Buffy und Spike und arbeitet heraus, dass Spike als queere Figur gelesen werden kann. Sowohl seine Sexualität als auch sein Geschlecht seien fließend. Infolgedessen kann auch die Beziehung zu Buffy als eine queere Beziehung gelesen werden, wie Amy-Chinn (vgl. 2005, S. 315) ausführt. Spikes Fähigkeit, die Rolle der »Frau« zu übernehmen, wird dabei zu einem Schlüsselmerkmal in seinem sexuellen Verhalten gegenüber Buffy: Spike verspürt, so Amy-Chinn (vgl. 2005, S. 316), nicht die Notwendigkeit permanent seine Männlichkeit zu behaupten. Vielmehr kümmert er sich um Buffy und versteht, was es bedeutet, eine Slayerin zu sein: »As Spike asserts, Buffy may need some monster in her man, but for a woman whose life calling is based around penetration – around being the one who wields the stake – she also needs quite a lot of woman« (Amy-Chinn 2005, S. 320). Gleichzeitig sei die Beziehung zwischen Spike und Buffy jedoch auch durch ein Machtungleichgewicht gekennzeichnet (vgl. Amy-Chinn 2005, S. 324). Entsprechend stellt sich die Frage, ob dieses Machtungleichgewicht die Leerstellen und Lücken im Kanonmaterial hervorbringt, die die Beziehung zwischen Buffy und Spike so interessant für die Produzent:innen werden lässt.

Neben Buffy selbst wird insbesondere die Figur von Buffys Freundin Willow sowie ihr lesbisches Begehren wissenschaftlich rezipiert. Die Beziehung zwischen den beiden Hexen Willow und Tara ist eine der längsten lesbischen Liebesbeziehungen im Fernsehen. Auf den Tod von Tara am Ende der Staffel und Willows Wechsel zur bösen Seite reagierten die Fans der Serie entsprechend negativ (vgl. Tabron 2004, Abs. 3). Kurz darauf wurde Willow Kennedy zur Seite gestellt und mit ihr wurde 2003 die erste lesbische Sexszene im US-amerikanischen öffentlichen Fernsehen ausgestrahlt (vgl. Simbürger 2010, S. 98). Mit Blick auf diese lesbischen Beziehungen arbeitet Manuel Simbürger heraus, dass sich die Magie vor allem in der vierten Staffel der TV-Serie als Signifikant für lesbisches Begehren und lesbische Sexualität etabliert. Der homoerotische Subtext in der Beziehung von Tara und Willow werde in der Folge tatsächlich zum Text, indem Willow sich gegenüber Buffy outet. Insgesamt so resümiert Simbürger, verkörpert die Figur von Willow den Widerstand gegen gesellschaftliche Normen und Regeln, gegen patriarchale und heteronormative Gesellschaftsstrukturen (vgl. Simbürger 2010, S. 107). Und auch Carmen Dehnert befasst sich mit der Beziehung zwischen Tara und Willow und stellt fest, dass vor allem die heterosexuellen Beziehungen in *Buffy* aufgrund ihrer inneren Dynamiken scheitern und auseinandergehen. Einzig die Liebe zwischen Tara und Willow, die »nicht geduldete sexuelle Orientierung vermag es demnach, den Triumph der Liebe zu beweisen« (Dehnert 2010, S. 127). Entlang der Frage nach den Aushandlungen von Hetero- und Homonormativität im Produzieren zu Vampir:innenserien nimmt entsprechend auch Liebe als Thema in den Fanfictions einen Fokus ein. Hervorzuheben ist mit Blick auf queere Vampir:innen als Ausgangspunkt dieser Aushandlungen, dass sowohl das Publikum als auch Willow selbst zum ersten Mal von einer möglichen nicht-hetero-

sexuellen Orientierung der Figur erfahren, als ›Vampir-Willow‹ (eine Doppelgängerin) ihre queere Orientierung offen darstellt (vgl. *Buffy* S3, E9 sowie S3, E16).

Mit Blick auf das queere Potenzial von Vampir:innen lässt sich aber vor allem die Figur Spike hervorheben. Die Darstellung von Spike bricht mit stereotyp männlichen Konnotationen und bringt somit auch die festgeschriebenen Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit ins Wanken. Amy-Chinn (vgl. 2005, S. 318) betont, dass Spike sein Geschlecht und seinen sexuellen Ausdruck konstant wechselt und dadurch einen breiteren Zugang zu Verhaltensweisen hat als jede andere Figur im ›Buffyverse‹. Infolgedessen verkompliziert Spike seine biologische Männlichkeit mit einer Genderperformanz, die von traditioneller Männlichkeit bis hin zu extremer Weiblichkeit wechselt. Es ist das Vertrauen in seine exzessive Männlichkeit, die es ihm dabei erlaubt, seine Weiblichkeit auszuleben. Spikes Sexualität ist nicht deshalb queer, weil Spike das Objekt der Begierde unabhängig vom Geschlecht wählt, sondern deshalb, weil er, so arbeitet Amy-Chinn in Anschluss an Gayle Rubin (2007) heraus, die Fähigkeit besitzt, radikale sexuelle Politiken auszuleben, die sowohl normativ als auch nicht-normativ sind und innerhalb des letzteren verschiedene Rollen auszuprobieren (vgl. Amy-Chinn 2005, S. 316–319). Dieses Spiel mit verschiedenen Rollen zeigt sich auch in den zahlreichen Fanfictions zu *Buffy*, in denen Spike eine der Hauptfiguren darstellt. Entsprechend wird das empirische Material auch entlang der Repräsentation von Geschlechterrollen untersucht.

Abbildung 4: Auf tumblr beschreibt ein Fan das homoerotische Begehren zwischen Spike und Angel



Quelle: tumblr.

Eine weitere queere Lesart findet sich auch in der Beziehung zwischen den vampirischen Figuren Spike, Angel und Drusilla. Im Anschluss an Kosofsky Sedgwick (2003 [1985]) geht Manuel Simbürger davon aus, dass es möglich ist, Spike und Angel als ho-

mosexuelle Figuren zu lesen. Drusilla, so argumentiert Simbürger (vgl. 2010, S. 136), ist nur scheinbar das Objekt der Begierde, vielmehr geht es um das erotische Begehren zwischen den beiden männlichen Vampiren. Denn die Wahl von Drusilla als Objekt des Begehrens erfolgt bei Angel über die Wahl des Rivalen Spike. Und auch in der Figur von Spike wird eine Besessenheit mit dem männlichen Körper respektive Angels männlichem Körper sichtbar. Simbürger hält hierzu fest: »Drusilla (und ihr Körper) wird somit zum Schauplatz der Homoerotik zwischen den zwei männlichen Vampiren, womit es möglich wird (aus einer Metaebene gesprochen), die Erotik zwischen Spike und Angel(us) auf subtextueller Ebene zu behandeln« (Simbürger 2010, S. 148). Doch nicht nur in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird die Beziehung zwischen Spike und Angel queer gelesen, auch Fans setzen sich mit dem queeren Subtext auseinander (vgl. Abb. 4).

Abseits der Analysen von Geschlechterrollen und Sexualitäten nehmen auch die Themen Realismus und Utopie in der wissenschaftlichen Rezeption der TV-Serie *Buffy* einen zentralen Stellenwert ein. Annika Beckmann und Heide Lutosch arbeiten in ihrem Artikel *Wozu Vampire? Realismus in Buffy the Vampire Slayer* (2010) heraus, dass die Monster, Dämon*innen und Vampir*innen in *Buffy* als das auftreten, was die Wünsche und Utopien der Hauptfiguren negiert und ein ›normales‹ und selbstbestimmtes Leben verhindert (vgl. Beckmann & Lutosch 2010, S. 33). Die Vampir:innen und Monster, so die Autor:innen, stehen

[f]ür all den Kram eben, der hier und heute Autonomie unterminiert, für das, was permanenten Stress verursacht, für das, was einen zunehmend von sich selbst und von den Freunden entfremdet, für das was einen trennt von der zuversichtlichen Anspruchshaltung, mit der man einmal auf sein eigenes Leben losgegangen ist vor der Ehrlichkeit, die man gesucht hat, für das, was einen so schrecklich ruiniert: Konkurrenz und Kleinfamilie, Patriarchat und Militär, Arbeit und Anpassungsdruck (Beckmann & Lutosch 2010, S. 34).

Und entsprechend sei die Welt in *Buffy* keine Utopie, sondern das, was zwar immer da, aber nie zu haben sei: Das ganz ›Normale‹ (vgl. Beckmann & Lutosch 2010, S. 35). Ob sich in den von Fans kollektiv und kollaborativ entworfenen Verhandlungen der TV-Serie *Buffy* ebenfalls eine Auseinandersetzung mit dem ›Normalen‹ findet und ob darin queere Utopien entworfen werden, wird ebenfalls einen Fokus in der Analyse bilden.

Ein weiterer gewinnbringender Aspekt für eine queere Lesart von *Buffy* findet sich in Laura Wrights Aufsatz *Post Vampire: The Politics of Drinking Humans and Animals in Buffy the Vampire Slayer, Twilight and True Blood* (2014). Wright untersucht die Aushandlungen veganer und vegetarischer Politiken und Identität, die in den TV-Serien und der Filmreihe vorhanden sind. Dabei bedienen sich die ›Post-Vampires‹ technischen und wirtschaftlichen Netzwerken und Fortschritten, um Zugang zu Tierblut zu bekommen (vgl. Wright 2014, S. 376–378). In Bezug auf die Politiken des Bluttrinkens arbeitet Wright heraus, dass die Abstinenz von menschlichem Blut und der Konsum von Tierblut bei den Figuren Spike und Angel auf eine Impotenz der beiden verweist. So kann Angel keinen Sex haben, sonst wird er zu Angelus, dem bösen Vampir. Und Spikes implantierter Mikrochip verhindert, dass er Menschen angreifen oder töten kann, was den Wächter Gi-

les dazu veranlasst, ihn als impotente, hilflose Kreatur zu bezeichnen (vgl. Wright 2014, S. 378–379). Denn

as an act of self-denial, drinking animal blood is never fully satisfying for the vampires who are forced, either by morality or technology, to consume other non-human beings that, at least in the context of both *BtVS* and *Angel*, it is ethically acceptable to consume. The blood as masculine virility metaphor that is characteristic of this narrative reflects the way that human consumption of meat, at least in the West, is heavily coded as a masculine endeavor; to not eat meat, to be vegetarian, therefore, feminizes real (human) men even as eating meat emasculates male vampires (Wright 2014, S. 379).

Bereits dieser knappe Überblick über die wissenschaftlichen Forschungen zur TV-Serie verdeutlicht, die Vielfaltigkeit und Diversität von *Buffy – Im Bann der Dämonen* in Bezug auf die Repräsentationen von Beziehungen, Geschlecht und Sexualität, aber auch in Bezug auf die Aushandlungen von Kapitalismus, Veganismus und Autonomie. Die vampirischen, menschlichen und magischen Figuren in *Buffy* liefern zahlreiche Anknüpfungspunkte, aber auch Leerstellen im Text, um sich den Themen Geschlechterrollen, Begehren und Sexualität auf individuelle Art zu nähern. Wie genau die Produzent:innen diese Themen in Fanfictions und der Online-Gruppendiskussion verhandeln, soll in der Analyse geklärt werden. Zunächst werfe ich jedoch einen Blick auf den zweiten Quelltext *True Blood*.

6.1.2 »Vampires are people too« – *True Blood*

Am 7. September 2008 strahlte der Bezahlssender HBO⁵ die erste Folge der TV-Serie *True Blood* aus. Die TV-Serie basiert auf der Buchreihe *The Southern Vampire Mysteries* von Charlaine Harris, deren erster Teil 2001 veröffentlicht wurde (vgl. Harris 2001 – 2013). Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle das virale Marketing, mit dem HBO das Interesse an der Serie zu steigern versuchte. Landesweit wurden z.B. Getränkeautomaten mit dem Aufkleber ›sold out of TruBlood‹ versehen. Trotz dessen waren die Einschaltquoten zu Beginn der Serie eher im mittleren Bereich anzusiedeln. Jedoch konnten die Zuschauer:innenzahlen mit der zweiten Staffel mehr als verdoppelt werden. Mit der dritten Staffel wurde *True Blood* zur meistgesehenen HBO Serie nach *The Sopranos*.⁶ Auch wenn die Zahl der Zuschauenden mit dem Fortschreiten der Serie sanken, wurden von 2008 bis 2014 insgesamt sieben Staffeln mit insgesamt 80 Episoden ausgestrahlt. Neben der Popularität unter den Fans wurde *True Blood* auch in den Medien und in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen diskutiert und analysiert. Im Zentrum dessen stand und steht immer wieder die Analogie zwischen Vampir*innen und der Schwulen- und Lesbenbewegung, sowie der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA.

5 HBO (Home Box Office) ist ein 1972 US-amerikanischer, kostenpflichtiger Fernsehsender in Besitz von WarnerMedia.

6 Vgl. hierzu: <https://www.quotenmeter.de/n/72691/true-blood-endet-mit-staffelrekord> (letzter Zugriff: 29.04.2022).