



Open Library of Humanities



Artikel

Zitation: Rein, Katharina. »Research, Slay, Repeat. Speicherung und Wiederholung in *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.1 (2019): 1–27. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.1297>.

Erstveröffentlichung: 01. Juli 2019

Peer-Review-Verfahren:

Der vorliegende Beitrag wurde anonymisiert von zwei unabhängigen Fachgutachter*innen beurteilt.

Copyright:

© 2019 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons-Grundlizenzen in der Version 4.0 (Creative Commons Namensnennung 4.0 International, welche die unbeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung erlaubt, solange der/die Autor*in und die Quelle genannt werden). Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de/>.

Open Access:

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint ab Ausgabe 1/2019 ausschließlich im Open-Access-Format. Ältere Druckausgaben sind über den Lit Verlag Münster beziehbar.

Digitale Archivierung:

Die Open Library of Humanities und alle ihre Zeitschriften werden durch den wissenschaftlichen Archivdienst CLOCKSS digital archiviert.

The Open Library of Humanities is an open access non-profit publisher of scholarly articles.

ARTIKEL

Research, Slay, Repeat. Speicherung und Wiederholung in BUFFY THE VAMPIRE SLAYER

Katharina Rein

Bauhaus-Universität Weimar, DE

katharina.rein@uni-weimar.de

This article explores the way in which memory and repetition figures in the TV series *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*. On the one hand, it focuses on a number of storage media represented in BtVS – technical and non-technical as well as personal ones –, recording knowledge, events etc. and thus being able to re-play the past. On the other hand, if the horror genre is conceived of as an archive containing all of its motifs, characters and narratives, BtVS also works its way through this collection, re-using elements from it and adding to it. The essay investigates the series' relationship to this and other archives, memory and recollection.

Die US-amerikanische Fernsehserie *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (US 1997–2003, Idee: Joss Whedon)¹ ist zweifelsohne ein Meilenstein der Fernsehgeschichte. Sie dreht sich um Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), die im Alter von 17 Jahren von ihrer Bestimmung erfährt, als Vampirjägerin gegen die Mächte des Bösen zu kämpfen. In jeder Generation, so will es die Serie, gibt es eine Jägerin (»slayer«), die »aktiviert« wird, sobald ihre Vorgängerin stirbt. Mit Superkräften ausgestattet und von einer Wächterin oder einem Wächter (»watcher«) trainiert, stellt sie die Fortexistenz der Menschheit trotz allerlei dämonischer Bedrohung sicher. Buffys Berufung gerät immer wieder in Konflikt mit den Bedürfnissen einer High-School-Schülerin (und später College-Studentin), Tochter, Freundin und ab der vierten Staffel auch älteren Schwester. Die Serie behandelt im Verlauf ihrer sieben Staffeln diverse Themen um Adoleszenz, Selbstfindung und Verantwortung, soziale und familiäre Beziehungen usw. Wiederholt treten dabei Monster und Weltuntergangsszenarios als Metaphern für die Krisen und Gefahren des Teenagerdaseins auf, beispielsweise wenn Buffys Freundin, die Hexe Willow, Suchtverhalten zeigt und Magie wie eine Droge von einem dubiosen Hexenmeister erhält.² Eine der Grundideen von *BtVS*, schreibt Dieter Wiene, sei »simpler und naheliegend: Die Pubertät ist die Hölle: der Lehrer ein Monster, der Freund ein Vampir, die Mutter versteht einen nicht und mit dem Mann, der sich anschickt, der neue Vater zu werden, stimmt auch offensichtlich etwas nicht« (Wiene 42).³

Jenseits solcher Metaphorik wartet Joss Whedons Serie außerdem mit komplexen Figurenentwicklungen und einer frischen Selbstironie sowie Selbstreflexivität auf und bietet eine Anzahl unkonventionell inszenierter Episoden. Beispielsweise experimentieren drei Episoden mit Ton und Musik: *HUSH*⁴ kommt 27 von 44 Minuten ganz

¹ Dt. Titel: *BUFFY. IM BANN DER DÄMONEN*. Im Folgenden *BtVS*.

² *WRECKED*, dt. Titel: *DER FLUCH DER ZAUBEREI*, S06E10, US 2001, Regie: David Solomon.

³ Wiene spielt hier auf Buffys Freund Angel an, und vermutlich auf die Episode *TEACHER'S PET* (dt. Titel *DIE GOTTESANBETERIN*, S01E04, Regie: Bruce Seth Green, 1997), in der eine Lehrerin sich als menschengroße Gottesanbeterin entpuppt, die Xander verführen und anschließend verspeisen möchte. In *TED* (S02E11, US 1997, Regie: Bruce Seth Green) enttarnt Buffy den neuen Freund ihrer Mutter als Roboter.

⁴ Dt. Titel: *DAS GROSSE SCHWEIGEN*, S04E10, US 1999, Regie: Joss Whedon. Zu dieser Episode siehe bspw. Jenkins und Stuart, »Shade«; Wirth.

ohne verbale Kommunikation aus, weil eine Gruppe grinsender Monster sämtlichen Bewohnerinnen und Bewohnern Sunnydales die Stimmen geraubt hat. In *THE BODY*⁵ wird auf emotionale Art und Weise der Tod von Buffys Mutter sowie die Reaktion ihrer Freunde darauf behandelt – ganz ohne den Einsatz von Musik. Das Gegenstück dazu bildet eine der unterhaltsamsten Episoden, *ONCE MORE WITH FEELING*,⁶ in der die Ankunft des Dämons Sweet dazu führt, dass die Figuren immer wieder unvermittelt ins Singen und Tanzen verfallen. Das experimentelle, antiklimatische Finale der vierten Staffel *RESTLESS*⁷ entführt uns in die surreale Alptraumwelt der Hauptfiguren, die nach geschlagener Schlacht vor dem Fernseher eingeschlafen sind. Ebenfalls erwähnenswert ist *THE ZEPP*,⁸ in der die übliche Struktur von A- und B-Plot umgekehrt wird, sodass die persönlichen Probleme einer Figur (Xander) in den Fokus geraten, während die Apokalypse im Hintergrund von den anderen aufgehalten wird. *STORYTELLER*⁹ besteht aus Material, das die Nebenfigur Andrew mit der Handkamera aufgezeichnet hat, um die Aktivitäten Buffys und ihrer Freunde für die Nachwelt zu dokumentieren – sollte Buffy den Weltuntergang auch diesmal erfolgreich verhindern. Teil dieser als Artefakt aus dem so genannten *Buffiverse* inszenierten Episode sind Andrews subjektiv-verfälschte überhöhte Fiktionalisierungen der diegetischen Vergangenheit sowie ähnlich fantastische, z. T. die Ästhetik von Werbespots adaptierende Clips zur Vorstellung einzelner Figuren.

Während solche unkonventionellen Episoden, ebenso wie die Selbstreferenzialität von *BtVS*, bereits ausgiebig untersucht worden sind, fanden zwei der zentralen wiederkehrenden Themen der Serie bislang wenig Beachtung: Speicherung und Wiederholung. Vermittelt werden sie einerseits diegetisch durch diverse Speichermedien und -vorgänge, die ich in diesem Artikel schlaglichtartig entfalten

⁵ Dt. Titel: *TOD EINER MUTTER*, S05E16, US 2001, Regie: Joss Whedon. Zur Affektvermittlung in *THE BODY* siehe Fletcher.

⁶ Dt. Titel: *NOCH EINMAL MIT GEFÜHL*, S06E07, US 2001, Regie: Joss Whedon. Zur Musical-Folge siehe Albright.

⁷ Dt. Titel: *JEDEM SEINEN ALPTRAUM*, S04E22, US 2000, Regie: Joss Whedon. Zu dieser Episode siehe Lecoq sowie Pateman, »Restless Reading«.

⁸ Dt. Titel: *DIE NACHT DER LEBENDEN LEICHEN*, S03E13, US 1999, Regie: Dan Vebber. Zur Erzählstruktur in *THE ZEPP* siehe auch McNeilly, Sylka und Fisher.

⁹ Dt. Titel: *DER GESCHICHTENERZÄHLER*, S07E16, US 2003, Regie: Jane Espenson.

möchte, und andererseits serienübergreifend durch das Verhältnis von BrVS zum Horrorgenre selbst, verstanden als Archiv von Motiven, Figuren und Narrativen. Wiederholt wird in BrVS die (vermeintliche) Prädetermination des eigenen Werdegangs problematisiert – insbesondere an Buffys Vorbestimmung als Jägerin, die ihr gesamtes Leben beeinflusst. Prophezeiungen und deren Rekonstruktion aus Artefakten aus der Vergangenheit sind ein wichtiges Instrument in ihrem Kampf gegen Dämonen, wobei die Beschreibung vergangener Ereignisse häufig auch eine Vorhersage der zukünftigen ist. Eine in diesem Zusammenhang zentrale Figur ist Rupert Giles (Anthony Head). Er tritt zu Beginn der Serie seinen Posten als Bibliothekar der Sunnydale High School an und entpuppt sich als der Buffy zugeteilte Wächter, d. i. ihr Ausbilder und Trainer. Als solcher fungiert er bis zu seiner Absetzung,¹⁰ bleibt danach aber in der Nähe Buffys, für die er zu einer Vaterfigur geworden ist, und unterstützt sie weiterhin. Wie unten gezeigt wird, verwaltet Giles Informationen auch auf einer Metaebene, außerhalb der Diegese. Als eins der Speichermedien in BrVS erweisen sich Objekte, insbesondere Waffen, die nicht nur Wissen, sondern auch Fähigkeiten – also Handlungswissen – zu bewahren und weiterzugeben vermögen. Schließlich zeigt sich anhand der Episode *BUFFY VS. DRACULA*¹¹ exemplarisch das selbstreflexive und selbstironische Verhältnis der Serie zu externen Archiven, bevor der letzte Teil dieses Artikels die strukturelle Wiederholung der Fernsehserie ebenso wie des Jägerinnen-Narrativs und deren Aufhebung in der letzten Staffel beleuchtet.

1. Archive und Meta-Archive

Eine häufig wiederkehrende Struktur von Episoden bzw. auch episodengreifender Storylines in BrVS sieht vor, dass Buffy oder jemand aus ihrem Freundeskreis, der so genannten Scooby Gang,¹² einem Monster begegnet, anschließend

¹⁰ Der Rat der Wächter feuert Giles in *HELPLESS* (dt. Titel: DIE REIFEPRÜFUNG, S03E12, US 1999, Regie: James A. Contner), Buffy kündigt ihm in *GRADUATION DAY (1)* (dt. Titel: DAS BLUT DER JÄGERIN, S03E21, Regie: David Solomon, 1999). In der 5. Staffel nimmt er seine offizielle Funktion als Wächter wieder ein.

¹¹ S05E01, US 2000, Regie: David Solomon.

¹² Die Bezeichnung »Scooby Gang« referenziert die Gruppe junger Ermittler des Übernatürlichen im *SCOOPY-DOO*-Franchise. Die animierte TV-Serie wurde erstmals ab 1969 als *SCOOPY-DOO, WHERE ARE YOU?*

zur Gruppe zurückkehrt und davon berichtet. Dieser initiale Kontakt stößt die gemeinsame Recherche an, die im Idealfall klärt, welches Ziel das Monster verfolgt, und Möglichkeiten aufzeigt, es zu besiegen. Mit diesem Wissen ausgestattet, konfrontieren die Scoobies das Monster und bannen die von ihm ausgehende Gefahr. Speichermedien sind essenziell für diesen Prozess, weil sie Wissen bereitstellen, das der Jägerin erlaubt, ihrer Berufung nachzugehen. Den systematischen und effizienten Zugriff darauf sichert die Verwaltung des Medienbestands, hauptsächlich Giles' Sammlung textueller Quellen. Den ungebändigten Überschuss an Informationen, den ein chaotisches Archiv bietet, sehen wir bruchstückhaft im Vorspann von *BtVS*. Mit Ausnahme einer Episode (*ONCE MORE, WITH FEELING*) beginnt die Serie mit einem Teaser und einer Titelsequenz. David Kociemba, der die Darstellung der Figuren in den Eröffnungssequenzen der ersten sechs Staffeln von *BtVS* untersucht hat, fasst zusammen:

The opening title sequences of *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* function as a microcosm of the series itself. They reveal the influence of the creators' perception of their audience and their own work, the medium's narrative and artistic conventions, and the media industry's own practices. They construct the series' past, shape the viewer's present experience of the episode, and prepare the way for future narratives. (Kociemba 20)

Die Funktion der Titelsequenz als Mikrokosmos der Serie selbst lässt sich daran ebenso wie an der Rückschau ablesen. Beide bereiten die Zuschauenden auf zukünftige Narrative vor. Die Titelsequenz zeigt u. a. die Hauptfiguren der Serie, wobei sie sich mit Zu- und Abgängen solcher von Staffel zu Staffel und z. T. auch für einzelne Episoden verändert.¹³ Ein Element, das in allen Eröffnungssequenzen von

ausgestrahlt (dt. Titel: *SCOOPY DOO, WO BIST DU?*, US 1969–1970, Idee: Joe Ruby und Ken Spears). Seitdem sind mehrere Spin-offs und Follow-ups entstanden, darunter zwei Live-Action-Filme mit Sarah Michelle Gellar: *SCOOPY-DOO* (US 2002, Regie: Raja Gosnell) und *SCOOPY-DOO 2: MONSTERS UNLEASHED* (US 2004, Regie: Raja Gosnell).

¹³ Bspw. ist die Titelsequenz bei *SUPERSTAR* (dt. Titel: *JONATHAN*, S04E17, US 2000, Regie: David Grossman) eine andere, weil sie an das in dieser Episode gezeigte, von Jonathan geschaffene Paralleluniversum

BtVS vorkommt und von Kociemba unerwähnt bleibt, ist die Schrift. Dabei handelt es sich nicht nur um den Serientitel, sondern auch um die Repräsentation einer Vielzahl schriftlicher Artefakte als Teil der Titelsequenz.

Diese lassen sich als Verweis auf die Bedeutung von Archiven und des darin gespeicherten Wissens in BtVS lesen. Zu Beginn der Titelsequenz sehen wir diverse textuelle Artefakte in chaotischer Anordnung. Sie erscheinen, verschwinden und verschmelzen miteinander. Als der Serientitel erscheint, setzt sich die flimmernde Bildfolge dahinter fort. Am Ende der Opening Credits erscheinen wieder Texte und Zeichnungen, zunächst mit einer Sequenz aus der Serie überblendet, dann formt sich über diesen Texten erneut der Serientitel. Wofür diese einander überlagernden, in einem Geflimmer auftretenden Schriftstücke – Texte, Zeichnungen und Karten in mehreren Sprachen, zum Teil kopfüber – hier eintreten, ist das Chaos, durch das sich die Scooby Gang routiniert schlagen muss, um den jeweils entscheidenden Hinweis zu finden. Das Auffinden, Verwalten, Auswerten und Ordnen solcher Artefakte spielt also eine zentrale Rolle in der Serie, die sich konsequenterweise in der Titelsequenz spiegelt. Ebenso konsequent ist die zentrale Bedeutung Giles' als Hüter des Archivs, das hauptsächlich aus seiner Sammlung alter, in Leder gebundener Bücher besteht. Auch die Figur selbst ist in mehrfacher Hinsicht mit der Vergangenheit verbunden: Als Engländer ist Giles nicht nur ein Fremdkörper inmitten kalifornischer Teenager, er wird auch deutlich und wiederholt als Mitglied einer älteren Kultur markiert. Er stammt – ebenso wie die prominent auftretenden Vampire in BtVS – aus Europa, der »Alten Welt«, die mit Geschichte, Aberglaube und einer eigenen Form des Altmodischen assoziiert wird. In der ersten Episode, *WELCOME TO THE HELLMOUTH*,¹⁴ erzählt Buffys Freundin Willow, Giles sei, bevor er nach Sunnydale kam, Kurator an einem britischen Museum gewesen – oder dem British Museum, sie sei sich nicht sicher. Ähnlich wird Oxford in *CHOICES*¹⁵ zu dem Ort, »where they make Gileses« und Giles damit

angepasst ist (siehe dazu Mikosz/Och). Bei derjenigen für *SEEING RED* (dt. Titel: *WARRENS RACHE*, S06E09, Regie: Michael Gershman, 2001) nimmt Tara eine prominente Stellung ein, was die Dramatik ihres Todes in dieser Episode unterstreicht.

¹⁴ Dt. Titel: *DAS ZENTRUM DES BÖSEN*, S01E01, US 1997, Regie: Joss Whedon.

¹⁵ Dt. Titel: *DIE BOX VON GAVROCK*, S03E19, US 1999, Regie: James A. Contner.

im Umkehrschluss zum Inbegriff und Repräsentanten der englischen Bildungs- und Universitätstradition erklärt. Im Verlauf der Serie wird deutlich, dass er eine Anzahl antiker und mittelalterlicher Sprachen spricht, Datierungsmethoden beherrscht und als Autorität auf dem Gebiet okkulten Artefakte gilt.¹⁶ Diese Ausrichtung zeigt, dass er neben seiner Qualifikation als Historiker, der am British Museum arbeiten könnte, auch über eine Ausbildung verfügt, die ihn spezifisch für die Aufgaben eines Wächters befähigt. Die Serie etabliert also eine Assoziation zwischen der Figur und archaischen sowie okkulten Kulturen und markiert Giles auf diese Weise als Träger eines Wissensbestands, der seine eigene Lebenszeit übersteigt, als eine Art anthropomorphes Archiv. Die Beschaffung und Interpretation von Wissen sind nicht nur Teil seiner Aufgabe als High-School-Bibliothekar, sondern auch derjenigen als Buffys Wächter. Häufig gehört dazu auch die Kompetenz, historische Texte nicht nur philologisch zu analysieren und in zeitgenössisches Englisch zu übersetzen, sondern auch kulturell einzuordnen, d. h. in einer Sprache wiederzugeben, die Buffy und ihre Freundinnen und Freunde verstehen. McNeilly, Sylka und Fisher merken an, dass Giles damit entscheidend an der Entfaltung der Storyline der Serie beteiligt ist: »The librarian is an unremarked figure of control. As the one who grants access to what was previously unknown, to the true nature of things, he governs the unfolding of events with clarity and ruthless accuracy« (1). Indem er die Verteilung des Wissens selektiv kontrolliert, bestimmt der Archivar den Fortgang des Geschehens.

Welche Macht er beispielsweise über Buffy hat, zeigt sich in der Episode *HELPLESS*, in der er sie als Teil eines vom Rat der Wächter etablierten Initiationsrituals mittels einer Droge ihrer Kräfte beraubt. In diesem Zustand wird die Jägerin an ihrem 18. Geburtstag einer lebensbedrohlichen Situation ausgesetzt, die sie meistern muss. Giles' väterliche Gefühle und sein Verantwortungsbewusstsein gegenüber Buffy führen dazu, dass er den Test abbrechen möchte und sie darüber in Kenntnis setzt, was dazu führt, dass er seinen Posten als Wächter verliert. Zusätzlich nimmt Giles eine Archivarfunktion ein, die sich über die Diegese hinaus erstreckt. Wie bei Serien üblich,

¹⁶ Das wird in *BECOMING* (1) (dt. Titel: *WENDEPUNKTE*, S02E21, US 1998, Regie: Joss Whedon) deutlich, als Archäologen einen Sarkophag ausgraben und Giles zur Untersuchung einladen.

diente bei der Fernsehausstrahlung eine Rückschau zu Beginn jeder Episode dazu, an frühere Ereignisse anzuknüpfen und die Erinnerung daran aufzufrischen. Diese Selbstrekursivität betont einerseits den seriellen Charakter des Formats, wiederholt andererseits zugleich selektiv. Denn statt einer Zusammenfassung der jüngsten Storylines wird hier eine Auswahl aus der gesamten Menge bisher ausgestrahlter Episoden präsentiert. Die Rückschau fungiert als ein Prisma für Erinnerungen und bringt vergangene, jüngste und zukünftige Entwicklungen zusammen. Dabei ist es in BtVS Anthony Heads, also Giles', Stimme, die die Rückschau mit »Previously on BUFFY THE VAMPIRE SLAYER ...« einleitet. Das impliziert, wie Matthew Pateman bemerkt hat, entweder, dass Head hier schlicht als Schauspieler seine Stimme verleiht, ohne eine Verbindung zu seiner Rolle in der Serie herzustellen oder – und das ist die interessantere Lesart – dass Giles nicht nur eine diegetische Figur ist, sondern zugleich auch ein externer Kommentator (Pateman, *Aesthetics* 115). Das hieße wiederum, dass er auch auf einer Meta-Ebene als Bewahrer und Verwalter von Wissen fungiert: Aus dem alle vorherigen BtVS-Episoden enthaltenden Archiv wählt er Ausschnitte aus, die in der aktuellen Episode referenziert werden und präsentiert sie den Zuschauenden. Giles' Funktion als Archivar reicht also bis in den Paratext der Serie hinein. In diesem Zusammenhang verweisen McNeilly, Sylka und Fisher auf die Parallele zwischen dem Wächter in der Serie, der auf englisch als *watcher* bezeichnet wird, ebenso wie wir Zuschauende: Giles, selbst *watcher*, ermöglicht und überwacht in seiner Funktion als paratextueller Archivar auch unsere Rolle als *watchers*, indem er Informationen, die wir zu einem gegebenen Zeitpunkt über die Serie erhalten, auswählt und streut. Ähnlich manipuliert innerdiegetisch der Rat der Wächter das Wissen, das jedem einzelnen Wächter und Giles wiederum das Wissen, das der Scooby Gang zur Verfügung gestellt wird. Die Archivverwaltung in BtVS erweist sich damit als eine hierarchisch strukturierte Kette von Macht- und Kontrollfunktionen, die einmal mehr auf die zentrale Bedeutung von Wissen für die Serie verweisen.

Giles ist deshalb nicht nur die primäre Bezugsfigur der Scooby Gang, der Ort, an dem er meistens anzutreffen ist, wird zudem zu ihrem wichtigsten Treffpunkt: Die High-School-Bibliothek entwickelt sich zu einem Schutz- und Zufluchtsraum, an dem sich die Freunde versammeln, beraten, Strategien entwickeln und an den

sie bei Angriffen fliehen. Zugleich, darauf hat William Wandless hingewiesen, erfüllen die Recherchesitzungen der Scooby Gang eine gemeinschaftsstiftende Funktion (1). Die Zerstörung der Schule samt Bibliothek am Ende der dritten Staffel zieht deshalb eine Zerstreuung der Gruppe nach sich. Folglich ist die darauffolgende Staffel von einem Gefühl der Orientierungslosigkeit und Unsicherheit gekennzeichnet. Als Buffy in der ersten Episode von ihrem ersten Tag am College überwältigt und überfordert ist, möchte sie sich, wie gewohnt, an Giles wenden und geht, da dieser jetzt arbeitslos ist, zu seiner Wohnung. Statt des erwarteten Herren im Tweed-Anzug empfängt sie hier allerdings ein privater Giles: im Bademantel, in Gesellschaft einer ebenso leger gekleideten Frau, vor dem musikalischen Hintergrund von David Bowies »Memory of a Free Festival«.¹⁷ Diese Szene spielt nicht nur mit Buffys und mit unseren Erinnerungen an den ehemaligen Bibliothekar, in Kontrast zu denen dieser erste Auftritt seiner privaten Persona steht. Sie beinhaltet auch ein Musikstück von 1970, ein Relikt aus der Vergangenheit, genauer aus Giles' eigener britischer Rocker-Jugend, das wiederum selbst in Erinnerung an ein Festival schwelgt. Während das Lied für Giles nostalgische Qualitäten entfaltet, unterstreicht es zugleich die von Buffy empfundene Störung der gewohnten Ordnung, für die es nicht mit Bedeutung aufgeladen ist und womöglich sogar fremdartig klingt. In dieser Sequenz beginnt die Invasion von Giles' privatem Raum durch die Scooby Gang. Nach und nach ersetzt seine Wohnung die High-School-Bibliothek als deren Treffpunkt, woran deutlich wird, dass letztere als Wissensanhäufung nicht an ihren physischen Raum gebunden ist, sondern an die Person des Archivars.¹⁸

2. Wissen und dessen Orte

In Staffeln fünf und sechs wird deshalb Giles' neu erworbenes Geschäft »The Magic Box« zunehmend zum Schutzraum für Recherchen, Gespräche und andere intime Begegnungen der Gruppe. Die Serie unterstreicht so nicht nur die Bedeutung von Speichermedien, in dem Fall Bücher, sondern auch die Rolle Giles' als Katalysator des

¹⁷ THE FRESHMAN, dt. Titel: FRISCHLINGE, S04E01, US 1999, Regie: Joss Whedon.

¹⁸ Vgl. McNeilly, Sylka und Fisher.

Wissens, der dieses verwaltet und interpretiert und um den herum sich Bücher und Artefakte ebenso wie die Scoobies als Wissenssuchende gruppieren. Die Texte, die dabei konsultiert werden, beschreiben nicht nur, wie Monster in der Vergangenheit bekämpft wurden, sondern sagen zugleich voraus, wie sie in der Zukunft bekämpft werden können. Sie fungieren also als Erinnerungen und Prophezeiungen zugleich sowie als Instrumente zur Veränderung der diegetischen Gegenwart. Jeder von ihnen ist eine selbsterfüllende Prophezeiung, deren Aufzeichnung die Realität modifiziert, nachdem sie von der Scooby Gang gelesen und in die Praxis umgesetzt wurde. Deshalb wird das rare, überlebensnotwendige Wissen in *CHECKPOINT*¹⁹ sofort zur Ware, wenn der inzwischen mit Buffy verstrittene Rat der Wächter Informationen über ihre Staffelgegnerin Glory im Tausch gegen Buffys Wiederunterordnung unter seine Autorität anbietet. Buffy dreht den Spieß um, indem sie dem Rat anbietet, im Tausch gegen die Informationen die Welt zu retten; zugleich zeigt sich hier aber, dass Buffys Fähigkeiten nutzlos sind ohne das Wissen, wie das Monster zu besiegen ist. Besonders in den ersten drei Staffeln sind Giles, sein Archiv, die Recherchen und die daraus gewonnenen Informationen zentrale Bestandteile der Serie. Wissen, also medial gespeicherte Erinnerungen, rettet die Welt.²⁰ Das wird auch innerdiegetisch thematisiert, wenn Xander zu Willow sagt: »knowledge is the ultimate weapon.«²¹ In seiner Funktion als Waffe kann Wissen die Welt aber auch vernichten. Deshalb sind die Gegner häufig hinter denselben Informationen her, beispielsweise wenn Spikes Handlanger in Giles' Bibliothek einbrechen, um ein Buch zu stehlen,²² oder wenn Angel Giles selbst entführt, um von ihm die korrekte Ausführung des Rituals zur Belebung eines Dämons zu erfahren.²³ Mehrfach begegnet die Scooby Gang Wesen, die sich als nicht recherchierbar erweisen, was große Probleme bei deren Bekämpfung aufwirft. Spätestens ab der vierten Staffel wird allerdings auch die

¹⁹ Dt. Titel: *DER RAT DER WÄCHTER*, S05E12, US 2001, Regie: Nick Marck.

²⁰ Vgl. *Wandless 2*.

²¹ *NEVER KILL A BOY ON THE FIRST DATE*, dt. Titel: *OHNE BUFFY LEBT SICH'S LÄNGER*, S01E05, US 1997, Regie: David Semel.

²² *LIE TO ME*, dt. Titel: *TODESSEHNSUCHT*, S02E07, US 1997, Regie: Joss Whedon.

²³ *BECOMING*.

Scooby Gang zu einer recherchierbaren Größe, wenn auch vorerst nur in mündlicher Überlieferung: Adam, der Cyborg-Hauptgegner, fragt hier Spike zu Buffy und den Scoobies aus und lässt diese Informationen in seine Kampfstrategie einfließen.²⁴

2.1. Mnemonische Objekte

Die Anglistin Mary Carruthers legt in *The Book of Memory*, ihrer Untersuchung zur Erinnerungskultur im Mittelalter, dar, dass Bücher als nur eine Möglichkeit unter vielen betrachtet wurden, um einen Text zu erinnern (8). Wie bei einer Einkaufsliste wurden Informationen in Büchern aufgeschrieben, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Das Buch, so die Implikation, merke sie sich anstelle der Autorin und fungiere so als ein ausgelagertes Gedächtnis. Carruthers bezeichnet Bücher in diesem Sinne als »mnemonic objects«. Ich möchte anregen, über weitere solche Objekte nachzudenken. In *BtVS* nehmen beispielsweise Waffen die Funktion von »mnemonic objects« ein: Die Tatsache, dass Buffy überwiegend altertümliche Waffen benutzt, um gegen altertümliche Monster vorzugehen, springt erst dann ins Auge, wenn die Vampirin Darla mit zeitgenössischen Handfeuerwaffen auf die mit einer Armbrust bewaffnete Jägerin schießt.²⁵ Im Verlauf der Serie treten außerdem wiederholt Waffen auf, die deshalb als besonders wirksam markiert werden, weil sie Erinnerungen an frühere Kämpfe zu besitzen scheinen. Beispielsweise gibt die Jägerin Kendra Buffy ihren »Glückspfahl« Mr. Pointy,²⁶ den sie nach Kendras Tod behält. Dieser taucht in vier weiteren Episoden auf und wird von Buffy mit spezieller Aufmerksamkeit behandelt, was suggeriert, Kendra würde ihr – vermittelt durch den Pfahl – zur Seite stehen. Ähnlich behält Buffy den Dolch der abtrünnigen Jägerin Faith, nachdem sie diese ins Koma befördert hat. In Staffel zwei wird Buffy mit dem Dämon Acatla konfrontiert, der vor Jahrhunderten nach einem Schwertstoß ins Herz zu Stein erstarrt ist. Wird das Schwert – in Referenz an die Artussage – entfernt, erwacht der Dämon zum Leben und öffnet ein Portal zu einer Höllendimension.

²⁴ THE YOKO FACTOR, dt. Titel: DER YOKO-FAKTOR, S04E20, US 2000, Regie: David Grossman, siehe auch Wandless 5.

²⁵ ANGEL, dt. Titel: ANGEL – BLUTIGE KÜSSE, S01E07, US 1997, Regie: Scott Brazil.

²⁶ BECOMING (1).

Damit Buffy den Dämon besiegen kann, wird ein Schwert ausfindig gemacht, das von dem Ritter geweiht wurde, der den Dämon zuvor geschlagen hat, und das ihn offenbar deswegen wieder in Stein verwandeln kann. Acatla kann also nur mit bestimmten Waffen bekämpft werden – nämlich mit solchen, die mit seiner eigenen Vergangenheit verknüpft sind. Die Waffe des Ritters, der ihn zuvor bekämpft hat, scheint die Erinnerung an den erfolgreich geführten Kampf gespeichert zu haben und kann dessen Sieg deshalb wiederholen. Als »mnemonic object« funktioniert auch eine Sense, die Buffy in Staffel sieben findet, eine alte, speziell für Jägerinnen hergestellte Waffe mit einem an das Bajonett erinnernden Holzpfeil an der Spitze. Am Ende der finalen Staffel benutzt Willow, die im Verlauf der Serie zu einer mächtigen Hexe geworden ist, die in dieser Sense gespeicherte magische Energie, um alle potenziellen Jägerinnen auf der Welt zu »aktivieren«. So erlangen auch diejenigen, die Buffy im Laufe der Staffel in Sunnydale versammelt hat, ihre Fähigkeiten und Kräfte und helfen ihr, ein letztes Mal die Apokalypse zu verhindern. Die Prämisse ist hier, dass die Waffe Erinnerungen an alle vergangenen Jägerinnen gespeichert hat und diese auch wieder freisetzen kann. Sie enthält nicht nur die Essenz des überindividuellen Jägerinnendaseins, sie funktioniert auch, wie das Wissen in Giles' Archiv, das zugleich Erinnerung wie auch Prophezeiung ist, sowohl rück- als auch vorwärtsgewandt in der Zeit: Die Energie vergangener Jägerinnen kann auf zukünftige Jägerinnen übertragen werden – jede verstorbene Jägerin spiegelt sich in einer neu »aktivierten«.

2.2. Monströse Archive

In den meisten Fällen handelt es sich bei dem wertvollen Wissen in *BtVS* um solches über Monster. Die drei lateinischen Wörter, mit denen das Wort »Monster« verwandt ist, sind: *monstrare* – »zeigen, weisen, bezeichnen«, *monere* – »erinnern, mahnen, warnen, zurechtweisen« und *monstruosus*, ein Adjektiv, das »widernatürlich«, »scheußlich« oder »ungeheuerlich« bedeutet. Ein Monster ist also dasjenige, was durch seine ungeheuerliche Gestalt warnt. In der frühen Neuzeit waren Monstrositäten deshalb mit Missbildungen assoziiert, die als mahnendes Zeichen Gottes aufgefasst

wurden. Das Monster in diesem Sinne gemahnt daran, ein gottgerechtes Leben zu führen, indem es vor Augen führt, was diejenigen erwartet, die es nicht tun. Ab dem späten 18. Jahrhundert verschob sich die Bedeutung des Wortes hin zu mythologischen Mischwesen und Ungeheuern.²⁷ Die Grenze zwischen Menschen und Monstern, die zumeist als Mischwesen auftreten, ist also schon immer unklar, permeabel und ambivalent – so auch in *BtVS*. Im Horror stellt das Monster – darauf komme ich weiter unten ausführlicher zu sprechen – eine Störung der Ordnung dar. Wie Arno Meteling herausgestellt hat, regt es eine andauernde Auseinandersetzung in Form einer Katalogisierung und Klassifizierung an und verweigert qua seiner Transgressivität zugleich die Eingliederung in diese. Dem Philosophen Stephen T. Asma zufolge entspringt die Angst vor Monstern, von der das Horrorgenre zehrt, menschlichen Urinstinkten, die in vorindustriellen Zeiten vor Raubtieren, Schlangen usw. schützen und so das Überleben der Spezies sichern sollten. Angst führt in gefährlichen Situationen zu einem Adrenalinausstoß und entweder zu Kampf oder zu Flucht und erweist sich in der Vormoderne als evolutionärer Vorteil (vgl. Asma 16 f.). Der Filmkritiker Robin Wood verknüpft Monster auf andere Weise mit unserer Vergangenheit: Er sieht sie zwar ebenso als Reminiszenz an kollektive Ängste und Traumata, allerdings als eine Wiederkehr des aus dem kollektiven Gedächtnis Verdrängten (Wood 113). So ließe sich beispielsweise der aus dem fernen Transilvanien einwandernde Vampir in Bram Stokers Roman *Dracula* als Ausdruck der Angst des Bürgertums vor der Wiedererstarkung der Aristokratie lesen oder als die Manifestation der kolonialen Schuld und Xenophobie des britischen Imperiums. Horrornarrative und ihre Monster weisen also *per se* eine Affinität zu Speicherung und Wiederholung auf – seien es vorindustrielle Urängste oder kollektive Traumata im Kostüm metaphorischer Schrecken.

Die in *BtVS* am prominentesten auftretenden Monster sind Vampire – darauf verweist bereits der Originaltitel der Serie, wohingegen der deutsche Titel, *BUFFY, IM BANN DER DÄMONEN*, sich erlaubt, sie durch »Dämonen« zu ersetzen. Vampire

²⁷ Vgl. Zürcher 10 f.

als die Untoten mit Bewusstsein (im Unterschied zu Zombies) erweisen sich als Augenzeugen mehrerer Jahrhunderte. Die Vampire in *BtVS* scheinen zwar (anders als beispielsweise in *TRUE BLOOD* (US 2008–2014, Idee: Alan Ball)) nicht älter als 300 zu werden, sind aber oft bestens über Dämonen, Magie und andere okkulte Themen informiert. Dabei sind sie – wie Angel und Spike – nicht nur Kenner von Monstern, Artefakten und Ritualen, sie sind zugleich selbst in Giles' okkulten Bibliothek verzeichnet. Als mythologische Wesen erweisen sich Vampire hier als eine anthropomorphisierte Referenz auf die, insbesondere europäische, Vergangenheit. In der südosteuropäischen Folklore treten Vampire zugleich als Fabelwesen und als sozio-anthropologisches Phänomen auf, das für Krankheiten und Todesfälle ebenso verantwortlich gemacht wurde wie für schlechten Ernteertrag. Zugleich verkörpern sie Trauerbewältigung – eine wiederkehrende, kürzlich verstorbene, geliebte Person, die in der Folklore vordergründig die eigene Familie heimsucht. Für all das steht der Vampir ein, so man ihn als Medium lesen möchte. Er vermittelt darüber hinaus die eigene Geschichte, indem er diese Referenzen abrufen.

Im *Buffyverse* erhalten Vampire eine eigene Visualität, Geschichte und Mythologie. Hier handelt es sich um Menschen, denen die Seele entzogen wird, wie es heißt, woraufhin sie von einem Dämon besessen werden. Diese so ihrer Menschlichkeit beraubten Personen werden zu Halbdämonen, die sich an Gewalt und dem Schmerz anderer erfreuen. Der liminale Status dieses Monsters manifestiert sich in der Erscheinung der Vampire, die in *BtVS* die meiste Zeit ihr menschliches Aussehen bewahren – bis zur Transformation ihres Gesichts zum so genannten *Game Face* unmittelbar vor Angriffen bzw. in Zuständen emotionaler Erregung. Diese temporären Transformationen sind von *THE LOST BOYS* (US 1987, Regie: Joel Schumacher) inspiriert, wo Vampire auf Beutefang eine ähnliche Gesichtsdeformierung durchlaufen und regten wiederum selbst andere audiovisuelle Erzeugnisse an, beispielsweise *TRUE BLOOD*, wo Vampire ihre verlängerten Eckzähne willentlich hervorkommen und wieder verschwinden lassen können. Zugleich referenzieren die Vampire in *BtVS* laufend ihren eigenen, europäischen Ursprung, indem viele derjenigen, die eine signifikante Rolle spielen, als Europäer markiert werden: Angel, Buffys Freund und Hauptgegner in der zweiten Staffel ist Ire; sein Freund, Rivale und Buffys späterer

Geliebter Spike wird sehr eindeutig als Engländer inszeniert; Drusilla und Darla, die beiden weiblichen vampirischen Hauptfiguren, scheinen, auch wenn es nicht explizit wird, ebenfalls aus Großbritannien zu stammen. Bereits durch ihre Akzente stellen diese Figuren laufend eine Präsenz der »Alten Welt« in der Serie sicher.

Als Vampire, die mit einer umfangreicheren Geschichte ausgestattet sind, als es bei menschlichen Figuren möglich wäre, erweisen sie sich als Medien, die eine historische Referenz auf eine Welt vor der Erschließung des amerikanischen Kontinents durch Europäer zulassen. *BtVS* vermischt die folkloristischen Wurzeln des Vampirismus mit Bezügen auf europäische Adelskultur, der die Hauptfiguren unter den Vampiren zu Lebzeiten angehörten, sowie den jüngeren Repräsentationen von Vampiren in der populären Kultur zu einer neuen, amerikanisierten, postmodernen Variation des Monsters. Unter anderem deswegen ist Geschichte in der Serie kontinuierlich präsent. Nicht nur tritt Europa, vermittelt durch diverse Figuren und Objekte, auf, auch finden sich Referenzen auf die vorkoloniale Vergangenheit des amerikanischen Kontinents (*ante litteram*), beispielsweise in der Episode *PANGS*,²⁸ in der die Scooby Gang an Thanksgiving vom rachsüchtigen Geist eines Chumash heimgesucht wird. Eine weitere im Zusammenhang mit Gedächtnis und Erinnerung interessante Lesart des Monsters schlägt der Literatur- und Medienwissenschaftler Arno Meteling vor. Für ihn stellt das Monster ein Kategorisierungsproblem dar, eine Verweigerung diskursiver Bestimmung. Fiktionale Mischwesen und Wiedergänger, so Meteling, provozieren eine wiederholte und andauernde Auseinandersetzung mit sich selbst und den Werken, in denen sie auftreten, weil sie ein Bedürfnis nach Identifizierung und Klassifizierung wecken, zugleich aber Zugänglichkeit und Eindeutigkeit verweigern. Diese immer wieder durch ihr eigenes Scheitern angestachelten Klassifizierungsbemühungen bringen ein stetig wachsendes Archiv von Monstern hervor:

In der Geschichte des Monsters, das sich immer wieder einer eindeutigen Definition entzieht, werden vor allem zwei Mechanismen der

²⁸ Dt. Titel: *DER GEIST DER CHUMASH*, S04E08, US 1999, Regie: Michael Lange.

Diskursivierungsbemühungen offenbar. Zum ersten fordert das Monster immer Akte der Archivierung und Klassifizierung heraus, [...]. Zum zweiten ergibt sich aus diesem Mechanismus immer eine Logik der Addition. So kommen bei jedem Akt der Archivierung und Klassifizierung als neuerliche Grenzziehungen einer symbolischen Ordnung neue Monster hinzu jeder Versuch der Abschließung eines Monsterarchivs produziert immer wieder neue Monster (Meteling 327 f.).

Ordnungen sollen die Welt überschaubar machen. Das Monster, das davon aber per definitionem nicht erfasst werden kann, regt nur weitere Ordnungsbemühungen an, deren Teil es dadurch wird, dass es ihnen entgleitet.

Das Monströse stellt also die Ordnung der Dinge zugleich in Frage und stabilisiert sie, da es durch sein Hinausweichen über die Grenze zum Skandalon und Faszinosum wird, auf das sich alle Arbeit der diskursiven Integrations- und Klassifikationspolizei richtet (328).

Als Transgression stellt das Monster eine Störung der Ordnung dar und provoziert zugleich eine andauernde Katalogisierung und Klassifizierung, in die es immer wieder integriert wird und der es sich zugleich entzieht. Diese erfolgt seit dem 19. Jahrhundert einerseits in Archiven, denn die fiktionalen Monster der Moderne sind Monster zweiter Ordnung: Sie entstammen keiner direkten Erfahrung, sondern entweder den Bibliotheken der Mythologien, der Schauerliteratur, Fantastik usw. oder aber den »Medien der Monstersichtung« (331) wie Traum, Drogenerfahrungen, religiöse Ekstase oder Wahnsinn. Andererseits lassen diese Diskursivierungsbemühungen Monsterarchive auch innerhalb der Horrorartefakte selbst entstehen, so beispielsweise im Horrorgenre, das sich seit den 1960er-Jahren auf »Dynamiken der Störung, der Assimilation und der Addition« (ebd.) stützt. »Der moderne Horrorfilm«, schreibt Meteling, »kann wie die Bibliothek deshalb als ein Archiv der kontinuierlichen Sammlung und Neuordnung betrachtet werden« (ebd.). In diesem Sinne fungiert auch *BtVS* als ein Archiv, das u. a. auf eine andernorts gespeicherte Genretradition

zurückgreift, deren Elemente und Motive die Serie adaptiert, modifiziert und neu kontextualisiert.

Damit schreibt sie sich zugleich selbst in diese Horrortradition ein und verändert sie. Zuletzt beinhaltet *BtVS* diegetisch ein solches von fiktiven Konsumierenden, Akademikerinnen und Figuren zusammengetragenes Archiv in Form von Giles' okkulten Bibliothek, die, besonders in den ersten Staffeln, den wichtigsten Referenzpunkt der Scooby Gang darstellt. Diese nehmen hier innerhalb der Serie alle die Rolle der Ordnenenden und Klassifizierenden ein, die, Meteling zufolge, das Monster greifbar und zugänglich machen wollen. Dieser Prozess der Identifizierung wiederholt sich immer wieder, bis das Archiv in der siebten und letzten Staffel schließlich versagt. Nicht nur wird hier die Bibliothek des Rats der Wächter als zentrales Quellenlager vernichtet, der Serienendgegner ist zudem das Erste Böse, quasi das alles durchdringende Prinzip des Bösen selbst, das, so die diegetische Erklärung, der Schrift vorgängig und deshalb undokumentiert ist.

3. BUFFY VS. DRACULA

Wie *BtVS* sich auf das extradiegetische Archiv bezieht, beispielsweise durch intertextuelle Referenzen auf Artefakte des Horrorgenres, lässt sich gut anhand der Episode *BUFFY VS. DRACULA* illustrieren. Die Folge wiederholt bruchstückhaft den Plot des Horrorklassikers *Dracula*, der einem breiten Publikum aus Bram Stokers Roman oder aus dessen zahllosen Adaptionen bekannt ist. Diesen Umstand nutzt *BtVS* und ruft die zentralen Klischees um den populären Vampir und die Romanhandlung ab: *Dracula* tritt als extrem blasser, schwarzgekleideter, hochgewachsener Mann mit fremdartigem Akzent und theatralischem Make-Up auf. Schon bei der ersten Begegnung geraten die Scoobies unter seinen Bann. Wie Michelle Callander gezeigt hat, steht Buffy als Figur in der Tradition der Protagonistinnen der späten Gothic Novel, weshalb sie in die Rolle der weiblichen Hauptfigur schlüpft. Bram Stokers *Mina Harker* ist für ihre Zeit eine ungewöhnliche Frau: als fleißige Hobby-Stenotypistin interessiert sie sich nicht nur für modernste Technik, es ist ihre Arbeit an der Schreibmaschine, die die Gruppe von Vampirjägern schließlich zum Sieg führt (Kittler). Dabei muss *Mina* eine

Art Doppelexistenz aufrecht erhalten – ihre Schreibmaschine, das Instrument der Arbeit, die ihr wirklich am Herzen liegt, versteckt sie in einem Korb mit Nähmaschinen, einem Sinnbild angemessener Freizeitbetätigung viktorianischer Frauen.²⁹ Ähnlich wie Mina in der sozialen Rolle der unmündigen Frau im 19. Jahrhundert gefangen ist, ist es Buffy in ihrer Rolle als Jägerin. Beide Positionen werden von außen diktiert, ihre Einhaltung wird von Männern sichergestellt – in Buffys Fall Giles, der sie immer wieder an ihre Verantwortung erinnert, in *Dracula* die Mina umgebenden Männer, die u. a. den Grad ihrer Beteiligung an der Vampirjagd bestimmen. Wie Buffy ist Mina auf die Zusammenarbeit mit Männern angewiesen, die sie mit Informationen über das Monster versorgen. Beide wählt Dracula als seine Geliebte, beide versuchen, seine Bissspuren am Hals vor ihren Freunden unter Kleidungsstücken zu verstecken.

Xander nimmt indes die Rolle des insektenverschlingenden, von Dracula fremdbestimmten Renfield ein und Giles zeitweise diejenige Jonathan Harkers, der den drei lüsternen Vampirinnen in Draculas Schloss »widerwillig« erliegt. Giles identifiziert sie sofort als »the three sisters« – ihm ebenso wie den Zuschauenden aus *Dracula* bekannte Figuren. Und indem er sie sofort zu benennen weiß, begibt Giles sich in die Rolle Abraham van Helsing, der in *Dracula* als Verwalter und Verteiler des für die Vernichtung des Monsters nötigen Wissens auftritt. Selbstredend ist Van Helsing ein Vorgänger Giles', wie auch für zahlreiche weitere Mentor- und Expertenfiguren im Horrorgenre.³⁰ Beide sind Außenseiter in einer Gruppe von Freunden, beide Ausländer – van Helsing ist Holländer in England, Giles Engländer in Kalifornien. Sie entsprechen dem Jung'schen Archetypen des alten Weisen in Mythos und Märchen und dem Mentor in Joseph Campbells monomythischer Heldenreise. Als Wissenschaftler in einer Gesellschaft, die seit dem 19. Jahrhundert Archive, öffentliche Bibliotheken, Museen und die moderne Universität kennt, spiegeln sie zudem die extradiegetischen Fans, Akademikerinnen und Akademiker, die ebenso Archive zusammentragen, verwalten und die Diskursivierung von *BtVS* und anderer Artefakte vorantreiben.

²⁹ Stoker, Kap. XIV; vgl. Callander.

³⁰ Zu Giles und van Helsing siehe Dupuy.

Durch die Wiederholung des Plots bzw. dessen zentraler Motive und Figuren huldigt *BUFFY VS. DRACULA* Stokers prototypischem Vampir und legt durch Reinszenierung und ironischen Kommentar zugleich die Klischees frei, die Dracula ebenso kennzeichnen wie seine vielen popkulturellen Sprösslinge: Als Spike in seiner Funktion als lebendiges, monströses Speichermedium nach dem Grafen gefragt wird, erklärt er, er kenne ihn gut und der alte Rivale schulde ihm noch elf Pfund, aus Zeiten vor seiner Berühmtheit. Draculas besondere Fähigkeiten seien »nothing but showy gipsy stuff« und zu den ihn begleitenden Stereotypen: »the Count has to have his luxury estate and his bug-eaters and his... special dirt, doesn't he?« Dass Buffy und ihre Freunde Dracula bei ihrer ersten Begegnung verhöhnen, überrascht nicht, denn mit seiner altmodischen Kleidung, seinem theatralischen Make-Up und ohne das Vampire im Buffyverse markierende *Game Face* wirkt Dracula wie eine Parodie – wie jemand, der sich als Dracula verkleidet hat. Xander fragt ihn sogar, ob sein Akzent aus der *SESAMSTRASSE* stamme und bezieht sich damit auf Count von Count (dt. Graf Zahl), der wiederum dem ikonischen 1931 von Bela Lugosi mit ungarischem Akzent gespielten Dracula nachempfunden ist, der eine Tradition von Dracula-Darstellungen mit Akzenten begründete. Diese Nebenbemerkung verweist also auf ein Archiv von *Dracula*-Adaptionen. Allerdings wird Dracula nicht nur als klischeehafte Witzfigur portraitiert, sondern auch als ernstzunehmender Gegner: Die Scoobies geraten bereits bei diesem ersten Treffen unter seinen Bann und nehmen die oben beschriebenen Rollen in Draculas Narrativ ein, das dasjenige des Buffyverse überschreibt. Der Graf entpuppt sich als geschickter Manipulator – zwar ein weiteres Klischee, aber eins, das ihn zu einem gefährlichen Gegenspieler macht, der die gesamte Scooby Gang, einschließlich Buffy, unter seine Kontrolle bringt.

Indem BrVS solche und andere Referenzen abrufte (der Titel der Episode mit der Gegenüberstellung zweier Gegner erinnert beispielsweise an Pulp-Literatur), offenbart die Serie das selbstreflexive Bewusstsein, in einer popkulturellen Tradition zu stehen. Indem Dracula mit allen seinen stereotypischen Charakteristika ausgestattet wird, die zugleich ironisch in Szene gesetzt werden, kommentiert die Serie diese Tradition. Da sie nicht nur Dracula aufgreift, sondern auch Elemente der Handlung

und Charakteristika anderer Hauptfiguren reproduziert, ist *BUFFY VS. DRACULA* nicht nur eine Hommage, sondern selbst eine Adaption des Romans. Die Inszenierung als ironischer Kommentar distanziert sich aber sogleich von *Dracula* und verdeutlicht so, dass eine ernsthafte Adaption um 2000 kaum noch möglich ist, da die Bestandteile des Romans inzwischen zu einer Masse von Klischees geworden sind. An dieser Episode zeigt sich das Bewusstsein der Serie vom extradiegetischen Archiv, aus dem sie ihre Motive, Figuren und Narrative schöpft. Dieses schreibt sie zugleich fort, indem sie eine neue Adaption von *Dracula* hinzufügt.

Andere Folgen von *BtVS* übernehmen auf ähnliche Weise Figuren, Story-Elemente usw. aus anderen Werken, beispielsweise erinnert der Dämon-Cyborg Adam in Staffel vier an Frankensteins Geschöpf oder die Fischmonster, in die sich die Schwimmermannschaft der Sunnydale High in »Go Fish«³¹ verwandelt an das Monster aus dem Horrorfilmklassiker *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (US 1954, Regie: Jack Arnold). Umgekehrt schreibt sich aber auch Stokers Roman als Bündel von Figuren, Motiven und Handlungssträngen in das Archiv aller *BtVS*-Episoden ein. Coralline Dupuy hat darauf hingewiesen, dass die Episode *BUFFY VS. DRACULA* eine Aktualisierung des *Dracula*-Plots liefert: »If *Dracula* was indeed a compendium of fin-de-siècle phobias for the nineteenth century, *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* cannily articulates the evolution of the vampire film and of the Gothic genre altogether at the start of the twenty-first century.«

Deshalb ist *Dracula* das einzige Monster in der Serie, das nicht in Giles' ledergebundenen okkulten Bänden, sondern in der Popkultur recherchiert werden muss. Als Xander Giles fragt, ob *Dracula* sich in eine Fledermaus verwandeln kann, antwortet der Bibliothekar, der in der Regel auf alles eine Antwort oder eine Referenz zur Recherche bereithält, schlicht: »I have no idea!« Es gebe bereits zu viele Berichte über den Grafen, erklärt er, als dass Fiktion noch von Fakten unterscheidbar wäre. Die Scooby Gang steht also vor einer chaotischen Überfülle von Texten, die sich kaum noch erfassen lassen – wie die in der Anfangssequenz gezeigten Textabschnitte. Das

³¹ Dt. Titel: *DAS GEHEIMNIS DER FISCHMONSTER*, S02E20, Regie: David Semel, 1998.

Buffyverse ist offenbar eines, in dem es Stokers Roman ebenfalls gibt. Da aber, wie sich in dieser Episode, auch für die Scooby Gang, überraschend herausstellt, auch der reale Vampir neben allen anderen Vampiren existiert, die nicht von einer solchen Legion popkultureller Artefakte umgeben sind, fällt es umso schwieriger, den diegetisch realen Dracula vom fiktiven zu trennen. Giles' Archiv versagt, da jede darin enthaltene Information selbst klassifiziert werden muss. Nicht nur ist Dracula also ein Monster, das sich der Eingliederung ins Archiv entzieht, auch macht er das Archiv selbst monströs, durch überbordende Wucherung, wenn die vom Roman inspirierten Artefakte wiederum neue Artefakte und Fiktionen anregen usw. Dracula ist ein nach Metelings Konzeption faszinierendes Monster *par excellence*: Eines, das fortwährende Diskursivierungsbemühungen provoziert, indem es sich der Integration ins System entzieht – ein Umstand, der in *BUFFY VS. DRACULA* thematisiert wird.

4. Zirkuläre Strukturen

Die siebente und letzte Staffel von *BTVS* knüpft in vielerlei Hinsicht an den Anfang der Serie an, insbesondere ihre erste Episode *LESSONS*.³² Zu Beginn sehen wir Buffy und ihre jüngere Schwester Dawn auf dem Friedhof: Buffy trainiert sie im Kampf, was an die zahlreichen Trainingsszenen Buffys mit Giles erinnert, die besonders in den ersten zwei Staffeln häufig auftreten. Als Dawn mit dem Holzpflöckchen neben das Vampirherz sticht, kommentiert Buffy mit: »My first time out, I missed the heart, too« – Ja, wir erinnern uns. Die nächste Szene führt uns zur Sunnydale High-School, die nach ihrer Zerstörung am Ende der dritten Staffel wieder aufgebaut wurde und auf demselben Grundstück wiedereröffnet wird und die die Hauptfiguren auf verschiedene Weise anzuziehen scheint: Dawn ist hier Schülerin (wie Buffy in der ersten Staffel), Xander arbeitet auf der Baustelle und Buffy wird später Schulseelsorgerin. Willow, deren Missbrauch ihrer magischen Fähigkeiten sie in der sechsten Staffel zur Endgegnerin werden ließ, traut sich unter der Obhut eines Hexenzirkels in England wieder behutsam an die Magie

³² Dt. Titel: ALLES AUF ANFANG, S07E01, US 2002, Regie: David Solomon.

heran – wie die Anfängerin, die sie in früheren Staffeln war. Als sie in *SAME TIME, SAME PLACE*³³ nach Sunnydale zurückkehrt, wird sie so inszeniert wie zu Beginn der Serie – als ein schüchternes Mädchen, das sich von ihrem sozialen Umfeld entfremdet fühlt. Der Vampir Spike, der in der Zwischenzeit »eine Seele erlangt hat«, wie es heißt, hat im Schulkeller Unterschlupf gefunden und wird vom Ersten Bösen geplagt, einem immateriellen Gegner, den wir bereits aus Staffel drei kennen. Am Ende der ersten Episode erscheint es ihm in Gestalt der wichtigsten Endgegner Buffys in umgekehrter Reihenfolge und kommentiert: »that's where we're going ... right back to the beginning. Not the bang, not the word, the true beginning«. ³⁴

Die siebente Staffel führt uns also zurück an den Anfang. Die dadurch etabliert zirkuläre Struktur offenbart das der Serie inhärente Muster der Wiederholung. Unter anderem werden bekannte Figuren wieder eingeführt: Neben dem Ersten Bösen kehrt die Jägerin Faith zurück, die in der vierten Staffel zuletzt gesehen wurde, ebenso Buffys Ex-Freund Angel, der Sunnydale nach der dritten Staffel verlassen hat. Nach seiner Abwesenheit kommt auch Giles aus England wieder und nimmt seine väterliche Rolle gegenüber Buffy und den jungen, potenziellen Jägerinnen ein, die die Scooby Gang in Sunnydale versammelt. Die gegnerische Macht versucht, die Jägerinnen auszurotten, indem sie zuerst alle künftigen Jägerinnen ermordet und danach Buffy und Faith. Jede von diesen potenziellen Jägerinnen erinnert wiederum an Buffys Vergangenheit vor ihrem Ruf, die in *BtVS* durch Rückblenden erschlossen wurde.

Jede Figur in der Serie ist Trägerin von Erinnerung, jede hat ihre eigene Vergangenheit, die die Zuschauenden im Laufe der Serie kennengelernt haben. Wenn Giles' Monsterbücher gleichzeitig die Vergangenheit und die Zukunft enthalten, dann verweist die Vergangenheit der Figuren in *BtVS* jeweils auf ihre eigene Zukunft – und umgekehrt: Immer wieder kehren sie in ihre alten Rollen zurück, als seien sie in einer Möbiusschleife der Erinnerung gefangen. Auch darin

³³ Dt. Titel: *WILLOWS WELT*, S07E03, US 2002, Regie: James E. Contner.

³⁴ *LESSONS*, Min. 37–39.

wird eine Struktur der Wiederholung offenbar: Wenn die Erinnerung an vergangene Kämpfe gegen Dämonen in »mnemonic objects« wie Waffen bewahrt und dazu benutzt wird, die gespeicherten Handlungen zu wiederholen, um weitere Dämonen zu besiegen, dann ist der Kampf gegen sie ein serieller Prozess, der potenziell unendlich fortgeführt bzw. wiederholt werden kann. Damit das geschehen kann, braucht es eine Jägerin und ihren Wächter, die ihre jeweiligen Rollen einnehmen: passiver Experte und Verwalter von Wissen und aktive Kämpferin, die dieses Wissen in die Tat umsetzt. Auch dieses Duo unterliegt einem seriellen Prinzip: Stirbt eine Jägerin, wird die nächste gerufen und ein neuer Wächter gewählt. In jeder Generation seit der Urgeschichte der Menschheit – in die uns in dieser Staffel eine Rückblende führt – gab es Jägerinnen und jede von ihnen hatte einen Wächter. Zusammen traten sie gegen eine Serie von Monstern an. Diese repetitive Geschichte wird wiederum in *BrVS* in serieller Form erzählt. Konsequenterweise muss die Wiederholung eliminiert werden, damit die Serie zu Ende kommen kann. Genau darauf zielt der Plan des Ersten Bösen ab, der die Beseitigung aller potenziellen Gegnerinnen vorsieht. Am Ende ist es jedoch die Scooby Gang, die diese Serialität abbricht: Indem Willow alle potenziellen Jägerinnen auf der Welt gleichzeitig »aktiviert«, wird deren Serialität in eine Simultaneität überführt. Konsequenterweise beendet das nicht nur die seriell angelegte Handlung, sondern auch die Serie selbst.

Die letzte Staffel zielt also darauf ab, das Archiv von *BrVS* selbst in Erinnerung zu rufen und zu ordnen. Sie knüpft an den Beginn der Serie an, referenziert und zitiert frühere Episoden, bringt Figuren und Orte zurück und entfaltet so das *BrVS*-Archiv vor unseren Augen. Sie reflektiert also ihre eigene Speicherfunktion, bevor sie die serielle Struktur der Jägerinnen, Wächter und Apokalypsen aufhebt. Das führt nicht nur zur vollständigen Vernichtung Sunnydales, sondern auch zum Ende der Serie selbst. Damit geht die Rolle des Archivars endgültig auf die Zuschauenden (beide *watcher*) über. In Spiegelung und Fortschreibung der vielen Jägerinnen und Wächter des *Buffiverse*, das mit dem Ende der Serie endgültig ins Archiv der populären Kultur eingegangen ist, bleibt es uns überlassen, *BrVS* zu klassifizieren, zu archivieren und interpretieren.

Autorin

Katharina Rein studierte Kulturwissenschaft, Alte Geschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Hier verfasste sie anschließend auch ihre Dissertation zur Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert, die mit dem Jubiläumspreis für Nachwuchswissenschaftler_innen des BÜCHNER Verlags ausgezeichnet wurde. Außerdem gehören Horrorfilm, Gothic und Early Cinema zu ihren Forschungsschwerpunkten. Reins wissenschaftliche Arbeiten sind in vier Sprachen erschienen. Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar, zuvor war sie an der Professur für Medienphilosophie an derselben Universität tätig. Seit 2015 ist Rein Mitglied im internationalen interdisziplinären Forschungsprojekt *Les Arts Trompeurs. Machines, Magie, Médias* (Paris). 2016 und 2019 war sie Lehrbeauftragte am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, 2014–2015 Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (ZMK).

Konkurrierende Interessen

Die Autorin hat keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Filmografie

BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (US 1997–2003, Idee: Joss Whedon).

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (US 1954, Regie: Jack Arnold).

THE LOST BOYS (US 1987, Regie: Joel Schumacher).

SCOOBY-DOO, WHERE ARE YOU? (US 1969–1970, Idee: Joe Ruby und Ken Spears).

SCOOBY-DOO (US 2002, Regie: Raja Gosnell).

SCOOBY-DOO 2: MONSTERS UNLEASHED (US 2004, Regie: Raja Gosnell).

TRUE BLOOD (US 2008–2014, Idee: Alan Ball).

Zitierte Werke

Albright, Richard S. »[B]reakaway pop hit or ... book number?« »Once More, with Feeling« and Genre«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 5.1./17 (2005).
www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/albright_slayage_5.1.pdf.

- Asma, Stephen T. *Monster, Mörder und Mutanten. Eine Geschichte unserer schönsten Alpträume*. Propyläen, 2011.
- Callander, Michelle. »Bram Stoker's Buffy. Traditional Gothic and Contemporary Culture«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 1/3 (2001). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/callander_slayage_1.3.pdf.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge UP, 2008.
- Dupuy, Coralline. »Is Giles Simply Another Dr Van Helsing? Continuity & Innovation in the Figure of the Watcher in Buffy the Vampire Slayer«. *Refractory: A Journal of Entertainment Media* 2 (2003). www.refractory.unimelb.edu.au/2003/03/18/is-giles-simply-another-dr-van-helsing-continuity-innovation-in-the-figure-of-the-watcher-in-buffy-the-vampire-slayer-coralline-dupuy.
- Fletcher, Lawson. »Is She Cold?« Telaesthetic Horror and Embodied Textuality in »The Body«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 9.1./33 (2001). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/fletcher_slayage_9.1.pdf.
- Jenkins, Alice und Susan Stuart. »Extending Your Mind. Non-Standard Perlocutionary Acts in »Hush«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 3.1./9 (2003). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/jenkins_stuart_slayage_3.1.pdf.
- Kittler, Friedrich A. »Draculas Vermächtnis«. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Reclam, 1993. 11–57.
- Kociemba, David. »Actually, it explains a lot. Reading the Opening Title Sequences of *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 6.2./22 (2006). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/kociemba2.pdf.
- Lecoq, Frédérique. »Play, Identity, and Aesthetics in »Restless«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 9.2./34 (2012). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/lecoq_slayage_9.2.pdf.
- McNeilly, Kevin, Christina Sylka und Susan R. Fisher. »Kiss the Librarian, but Close the Hellmouth: »It's Like a Whole Big Sucking Thing«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 1/2. www.slayageonline.com/PDF/mcneilly.pdf.

- Meteling, Arno. *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Transcript, 2006.
- Mikosz, Philip und Dana C. Och. »Previously on BUFFY THE VAMPIRE SLAYER ...«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 2/1 (2002). www.slayageonline.com/PDF/mikosz_och.pdf.
- Pateman, Matthew. *The Aesthetics of Culture in Buffy, the Vampire Slayer*. McFarland, 2006.
- Pateman, Matthew. »Restless Readings. Involution, Aesthetics, and Buffy«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 5.3./19 (2006). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/pateman_slayage_5.3.pdf.
- Shade, Patrick. »Screaming to be Heard: Reminders and Insights on Community and Communication in ›Hush««. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 6.1./21 (2006). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/shade_slayage_6.1.pdf.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Grosset & Dunlap, 1897. <https://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>.
- Wandless, William. »Undead Letters. Searches and Researches in BUFFY THE VAMPIRE SLAYER«. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 1/1 (2001). www.offline.buffy.de/outlink_en.php?module=/webserver/offline/www.slayage.tv/essays/slayage1/wandless.htm.
- Wiene, Dieter. »Pleasure, Pain and Puberty. Die Schmerzen und Freuden des Aufwachsens im Buffyverse«. *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*. Hg. Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr und Jörg Windszus. Argument, 2008. 42–59.
- Wirth, Sarah. »Horror and Fairy Tale Elements in the BUFFY THE VAMPIRE SLAYER Episode ›Hush««. *Slayage: The International Journal of Buffy Studies* 15.1./45 (2017). www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/wirth_slayage_15.1.pdf.
- Wood, Robin. »An Introduction into the American Horror Film«. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Hg. Barry Keith Grant und Christopher Sharrett. Scarecrow Press, 2004. 107–141.
- Zürcher, Urs. *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen*. Campus, 2003.

How to cite this article: Rein, Katharina. »Research, Slay, Repeat. Speicherung und Wiederholung in *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.1 (2019): 1–27. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.1297>.

Published: 01 Juli 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Zeitschrift für Fantastikforschung is a peer-reviewed
open access journal published by Open Library of
Humanities.

OPEN ACCESS