

CARMEN DEHNERT & LARS QUADFASEL

»I'm Under Your Spell« Lesbische Liebe, Narzissmus und die Utopie in »Buffy the Vampire Slayer«¹

1) Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der im Oktober 2007 auf dem »Buffy Hereafter«-Kongress in Istanbul gehalten wurde, und fürs Extrablatt von den Autoren aus dem Englischen übersetzt wurde.

2) Folgen werden in der Form »[Staffel].[Folge]« zitiert – und, angesichts der Subalternität der deutschen Synchronisation, mit ihrem englischen Titel und Wortlaut.

3) Vgl. Dietmar Dath, »Eine Kerze für Tara«, in Sie ist wach: Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet (Berlin: Implex, 2003), S. 218

4) WB, »Buffy«-Sender der ersten fünf Staffeln, hatte Whedon und seinem Team zunächst verboten, eindeutige körperliche Intimitäten zwischen Willow und Tara zu zeigen. Nach über einem Jahr kunstvoll ausgesponnener symbolischer Andeutungen gelang es Whedon mithilfe einer Kündigungsdrohung schließlich, den ersten Zungenkuss der beiden durchzusetzen; und wie dieser dann (als ganz alltägliche, beiläufige, zärtliche Unterstützungsgeste in einer Krisensituation) in Szene gesetzt wurde, gleich fern von voyeuristischen Männerphantasien wie von »Frauen lieben anders«-Kitsch,

»Buffy the Vampire Slayer« hat stets für intensive emotionale Reaktionen beim Publikum gesorgt; wahrscheinlich aber nie mehr als im Falle von Liebe, Leben und Tod der lesbischen Hexe Tara Maclay. In dem Moment, als ihre sexuelle Beziehung zu Willow Rosenberg, wie sie über zahlreiche Folgen sorgfältig von den Autoren aufgebaut worden war, unübersehbar vollzogen wurde (»New Moon Rising«, 4.19)², öffnete sich ein Höllenschlund der Homophobie – in Form von zahllosen Hate-mails gegen die »fette, stotternde Lesbe«, die Sender und Produktionsfirma überfluteten.³ Als diese Beziehung schließlich, gut zwei Staffeln später, durch die verirrt Kugel eines schießwütigen Frauenhasers für immer beendet wurde, erhoben sich einmal mehr wütende Proteste. Dieses Mal waren es gerade die ZuschauerInnen, die zuvor Joss Whedon für den Mut gefeiert hatten, dem Druck der »moral majority« und den Zensurversuchen des Senders⁴ widerstanden und das erste lesbische Paar im amerikanischen Prime-Time-Fernsehen dauerhaft etabliert zu haben, die mit vergleichbarer Vehemenz auf die Barrikaden gingen und zum Boykott aufriefen. Fragen schwuler und lesbischer Gleichberechtigung, queerer Repräsentationspolitiken und, natürlich, purer Tara-Anhängerschaft trugen zu einer heftigen und langanhaltenden Debatte zwischen Fans, AktivistInnen und MacherInnen bei, die in den einschlägigen Foren zum Teil bis heute geführt wird.

In Anbetracht dessen, was zur Debatte stand, scheint es jedoch nur umso enttäuschender, wie schnell diese in diskursiven Sackgassen verendete. Während die BefürworterInnen von Whedons Entscheidung, aus Gründen des Plots Tara zu opfern, sich auf das Recht des Künstlers beriefen, seine Geschichte seinen Vorstellungen gemäß zu erzählen,⁵ hoben die KritikerInnen die Verantwortung

der ProduzentInnen für diejenigen hervor, für die Willow und Tara zu Vorbildern geworden waren – eine Haltung, die etwa im Vorwurf des Aktivist Robert A. Black kulminierte, »Mutant Enemy [»Buffy«s Produktionsfirma] fühle sich einzig und allein sich selber verpflichtet.«⁶

Künstlerherrlichkeit oder verantwortungsloser Egoismus – das klingt kaum nach einer besonders prickelnden Alternative. In der schlichten dichotomen Gegenüberstellung von Gemeinwohl versus individueller Eingebung, von Freiheit versus Verpflichtung scheiterten beide Seiten daran, die Frage von Taras Tod (und Willows anschließendem apokalyptischen Rachefeldzug⁷) von einer moralischen in eine ästhetische zu verwandeln; in anderen Worten: einen Begriff von künstlerischer Notwendigkeit zu entwickeln.

Untersucht werden soll daher in diesem Aufsatz die Logik des lesbischen Paares, wie »Buffy« es vorstellt: um zu verstehen, warum dessen Ende, über das normale Maß eines Serientodes hinaus, als ein solcher Schock gewirkt hat – und ob es tatsächlich ein künstlerisch notwendiger Schock war.

Nun haben Whedon und seine Koproduzentin Marti Noxon⁸ mehr als einmal klargestellt, es sei ihnen mit Willow und Tara nicht um eine besondere lesbische Liebesgeschichte, sondern vielmehr um eine ganz besondere Liebesgeschichte gegangen – unabhängig von Geschlecht und sexueller Beziehung.

Das aber ist wahr nur als Idee. In der Welt, wie sie ist (und im Fernsehen, wie es ist), lässt sich Heterosexismus nicht ignorieren; man kann sich ihm nur bewusst stellen. Keine heterosexuelle Liebesgeschichte, heißt das, hätte jemals für die Botschaft bürgen können, dass für wahre Liebe das Geschlecht ohne Bedeutung ist.⁹ Paradoxerweise vermag alleine die von den Konventionen nicht

geduldete sexuelle Orientierung den Triumph der Liebe unter Beweis zu stellen.

Vom Beginn ihrer Beziehung an, als Willow und Tara im Moment der Gefahr ihre Kräfte vereinen, um die patriarchale Bedrohung der dämonischen »Gentlemen« zurückzuschlagen (»Hush«, 4.10), wird diese gezielt als Resultat weder von Schicksal und Sternen noch von unverbindlicher studentischer Experimentierfreudigkeit vorgestellt, sondern als das Ergebnis einer Entscheidung – so frei, wie sie das Unbewusste eben treffen kann.

Dass Willows und Taras Liebe, inmitten all der Katastrophen und Höllenkreaturen der Show, als Rückzugsraum funktioniert (nicht bloß für sie und die anderen Charaktere, sondern auch – und vor allem – für das Publikum), geht genau auf diese Einmaligkeit ihres Verhältnisses zurück. In ihrer Welt wähnt die ZuschauerIn sich, solange es währt, der Wirklichkeit entzogen, unbeeindruckt von deren dämonischer Destruktivität. Keine Chance, dass irgendein Kerl den gleichen Zweck erfüllen könnte, und wäre er selbst so süß, wie Tara es sein kann. Willows Kuschelweich-Beziehung mit Oz, Taras männlichem Vorgänger, ist in ihrer Knuddeligkeit auf Dauer schwer auszuhalten.

Bemerkenswerterweise werden die heterosexuellen Beziehungen der Serie, so verschiedenen ihre Charakteristika jeweils sind, sämtlich von ihrer in-

neren Dynamik auseinandergerissen. Am Ende der letzten Staffel ist es einzig Willow, der ein ‚significant other‘ geblieben ist (ein Mädchen mit dem sprechenden Namen Kennedy); und zuvor hatte es, anders als im Falle der Heten, eines äußerlichen Gewaltaktes bedurft, um sie und Tara für immer zu trennen. Das ist weder purer Zufall, noch ausschließlich dem Bedürfnis nach politischer Korrektheit geschuldet.¹⁰ Die Logik der Sache bringt Anya, die in menschliche Gestalt gebannte Rachedämonin, während ihrer konfliktgeladenen Liaison mit Xander auf den Punkt: »You and me have nothing in common besides both of us liking your penis« (»Where the Wild Things are«, 4.18). Der große Satz spart der ZuschauerIn nicht bloß geschätzte drei Jahre Studium der Lacanschen Psychoanalyse; er verweist auch auf das, was Willows und Taras Beziehung als besondere auszeichnet.

Vermittlung über den Phallus nämlich ist strukturell immer ambivalent, da sich das Begehren beider Parteien auf ein und dasselbe Objekt richtet. Und eben deshalb ist die Wunschproduktion im heterosexuellen Paar, anders als der Mythos vom sich wechselseitig ergänzenden yin und yang es will, gerade nicht komplementär. Oder, wie Slavoy Žižek es einmal ausdrückte: Einzig Lesbierinnen sind heterosexuell; denn sie begehren nicht ihr eigenes phallisches Imago, sondern stattdessen

gehört zu den wahrhaft großen künstlerischen Leistungen der Serie.

5) Vgl. z.B. Kevin A. Murphy, »Unseen Horrors & Shadowy Manipulations«, in: Seven Seasons of Buffy. Science Fiction and Fantasy Writers Discuss Their Favorite Television Show, hrsg. von Glen Jeffeth (Dallas: BenBella, 2003), S. 137-151

6) Robert A. Black, »It's Not Homophobia, But That Doesn't Make It Right.« <http://www.dykesvision.com/en/articles/homophobia.html>

7) Der sich, nachdem Willow zunächst Taras Mörder gefoltert und gehäutet hat, zunehmend blindwütig – und mit aller ihrer über die Staffeln akkumulierten magischen Macht (die, wie uns zu verstehen gegeben wird, tatsächlich immens ist) – auch gegen Unbeteiligte, ihre Freunde und schließlich die ganze Welt richtet.

8) Gerade im Zuge der Willow-Tara-Debatte wurde oft betont, dass Noxon, eine erklärte Feministin, als Tochter zweier lesbischer Mütter aufgewachsen ist – tatsächlich also ‚mit ganzer Person‘ involviert ist. (Auch Whedon verweist gerne auf seinen schwulen Großvater.)

Vier Jahre nach ihrem Ende wird die Fernsehserie »Buffy the Vampire Slayer«, die von 1997 bis 2003 in sieben Staffeln und 144 Folgen lief, unter der Ägide von Schöpfer Joss Whedon als monatlicher Comic fortgesetzt. Gerade unter feministisch und dekonstruktivistisch orientierten Intellektuellen ist die Serie dabei zum Renner avanciert. Buffy nämlich subvertiert die Rollenklischees des archetypischen Horrorfilms: Statt hilflos aufs Monster zu starren und auf den Retter zu warten, darf die blonde Teenagerin, stellvertretend für alle ihre Geschlechtsgenossinnen, endlich einmal zurückschlagen – gegen Vampire, Dämonen und all die anderen hässlichen Gestalten, die einem Mädchen das Leben zur Hölle machen können. Situiert in Sunnydale, einer fiktiven Kleinstadt der weißen Mittelklasse, erzählt die Serie vom Horror, den es bedeutet, erwachsen zu werden: Ex-Freunde verwandeln sich in psychopathische Monster, die Autoritäten – vom Rektor bis zum Bürgermeister – sind samt und sonders mit dem Bösen im Bunde, die kleine Schwester entpuppt sich als transzendentes Kuckucksei, das nichts als Ärger bedeutet, und jeder Schulweg führt direkten Weges zum Höllenschlund, von dem alles Unheil magnetisch angezogen wird. Realistisch ist die Serie auch darin, dass Buffy ihre Slayer-Grrrl-Kräfte nicht gerade beliebter machen, weder bei Mitschülern noch auch bei Mitschülerinnen. Das Kernpersonal der Show »von Losern für Loser« (Joss Whedon) bilden solche, die außen vor sind: neben der gefallenen Cheerleaderqueen selbst noch Willow, die pullundertragende Hochbegabte, und Xander, dem sogar die Wahl zum Klassenkasper misslingt. Und vielleicht kennzeichnet »Buffy« Wahlverwandschaft mit den Außenseitern nichts besser, als dass die Sendung, allem Kritikerlob zum Trotz, nie einen Emmy gewonnen hat – dafür aber, mit überwältigender Mehrheit, die US-amerikanische Zuschauerwahl zum besten gleichgeschlechtlichen Kuss der Fernsehgeschichte.

»Buffy the Vampire Slayer« ist als DVD bei 20th Century Fox Home Entertainment erhältlich. Eine nützliche Einstiegswebsite mit Episode Guides und mehr findet der oder die Interessierte auf <http://www.buffyguide.com/>. Unter <http://slayageonline.com/> schließlich ist die regelmäßige erscheinende Onlinezeitschrift der internationalen akademischen »Buffy studies«-Community einzusehen.

9) In der Folge »Him« (7.06) wird das noch einmal burlesk überdreht: Buffy und die anderen weiblichen Mitglieder ihrer »Scooby Gang« sind aufgrund eines Liebeszaubers einem Highschool-Jungen verfallen und streiten sich darum, wessen Liebe die reinsten und selbstloseste sei. Willow verweist darauf, dass ihr der Junge gebühre, weil sie sogar bereit sei, aus Liebe über den Fakt hinwegzusehen, dass er ein Junge ist.

10) Die hier durchaus hereinspielt; aber eben nicht nur. Whedon hatte, eigenen Angaben zufolge, Willow das typische Schicksal der lesbischen Fernsehprotagonistin ersparen wollen, auf Dauer glücklich und partnerinnenlos zu bleiben, und deshalb sogar Tara von den Toten zurückbringen wollen; als Darstellerin Amber Benson jedoch ablehnte, wurde schließlich Kennedy eingeführt (deren etwas blass bleibendem Charakter man freilich die Notlösung anmerkt).

11) Sehen wir einmal von dem etwas albernen, sich durch die ganze 6. Staffel ziehenden Versuch ab, Willow als Magieabhängige mit Junkieverhalten zu zeichnen.

12) Als Tara dies, im Verlaufe der erwähnten Musical-Folge, entdeckt, hat das eine vorübergehende Trennung der beiden zur Folge, und endgültig zueinander finden sie, tragisches Gesetz der Serie, erst wieder unmittelbar vor Taras Tod. (Nebenbei gesagt, erscheint es ziemlich bemerkenswert, dass Dath in seiner oben zitierten, rückhaltlos pathetischen und überaus lesenswerten Ode auf Willow und Tara dieses Geschehen mit keinem Wort erwähnt. Auch kluge Theoretiker können Ambivalenzen scheuen.)

– und wechselseitig – jenes Symptom irreduzibler Differenz namens Weiblichkeit. Exakt das drückt Tara aus, wenn sie (in der legendären Musical-Folge »Once More With Feeling«, 6.09), während Willow sie per Cunnilingus zum Orgasmus bringt, ihr Liebeslied mit der Zeile »You make me complete!« beschließt. Niemand im Buffyverse könnte mit mehr Recht diesen ultimativen heterosexuellen Topos für sich reklamieren.

Zweifellos wird hier heterosexistische Metaphorik subvertiert. Aber Subversion ist hier mit Affirmation verschränkt – und letztere könnte sich durchaus als theoretisch interessanter erweisen. Auf Willows spätere Homosexualität etwa wird zum ersten Mal in der Folge »Doppelgängerland« (3.16) angespielt – in der sie erschrocken feststellt, dass ihre durch einen magischen Unfall in Sunnydale auftauchende vampirische Doppelgängerin zu allem Überfluss auch noch »kinda gay« ist. (Die gleichen Worte wird Willow später zur Selbstcharakterisierung benutzen.) Die in enge Lederklamotten gekleidete Blutsaugerin, die mit der Zunge am Hals ihres eigenen Doubles entlang fährt, ruft überdeutlich eines der verbreitetsten Klischees über Lesbianismus wach, dessen Assoziation mit Narzissmus. Gerade die Psychoanalyse ist ja berüchtigt für ihre Diagnose, Homosexualität beruhe auf verleugneter Geschlechterdifferenz, auf Begehren dessen, was einem gleicht.

Schwer jedoch zu verhehlen, wie sehr Tara und Willow, die beiden jungen Hexen, in dieses Bild passen. Von Anfang an werden sie als von gleicher Art vorgestellt, mit Tara als dem Spiegelbild jener unsicheren, sozial isolierten Willow der ersten Staffeln. Sie teilen die gleichen Vorlieben und Interessen und denselben merkwürdigen Humor, den kein anderer versteht. Sprechend schließlich Taras kurze, wundervolle Liebeserklärung, als Willow ihr sagt, sie hätte gerne jemanden ganz für sich allein: »I am, you know – yours« (»Who Are You«, 4.16), in welcher der Signifikant wie von selbst von ‚Ich‘ über ‚Du‘ zur Synthese ‚Deins‘ gleitet. Zwei Staffeln später wird dieses Bekenntnis noch einmal aufrufen, als Tara Willow erklärt, sie wüsste, was Leute, die sie liebenswert fänden, in ihr sehen: »Dich.« (»Once More With Feeling«, 6.09)

»We didn't socialize much«, wird Willow später im Rückblick Kennedy erzählen; und das ist wahrscheinlich der Preis der Treue. Die Liebe der beiden Hexen, so beschützend, wie sie ist, ähnelt mehr einer Symbiose als einer Paarbeziehung. Kein Wunder, dass ein kleiner Streit, der erste in andert-

halb Jahren, sich zur großen Katastrophe auswächst (»Tough Love«, 5.19); kein Wunder auch, dass Willow mit Taras Tod nicht nur die Geliebte verliert, sondern auch ihr eigenes Selbst: »Willow doesn't live here anymore«, schleudert sie ihren Freunden entgegen, als diese während ihres Rachefeldzugs an sie appellieren (»Grave«, 6.22).

Nun ist es aber tatsächlich Willow – und keine fremde, ihr äußerliche Kraft, die sie zum Amoklauf treibt.¹¹ Und so scheint es, als zeige sich in ihrer Zerstörungswut auch eine furchtbare Wahrheit über das Begehren, das sie soweit gebracht hat. Tatsächlich ist in Willows finalem apokalyptischen Entschluss, einen Welten zerstörenden Dämon zu beschwören, um die Menschheit von ihrem Leiden zu erlösen, ein ins Monströse vergrößerter Zug ihres Charakters wiederzuerkennen: ein Kontrollbedürfnis, der bis zu ihren ersten magischen Gehversuchen mit (Anti-)Liebeszaubern zurückdatiert. Stets will sie nur das Beste, und stets richtet sie damit Unheil an: Wenn sie, nach deren Tod am Ende der 5. Staffel, Buffy wiederbelebt – und sie damit, statt sie aus Höllenqualen zu retten, aus ihrem Frieden reißt und zurück in eine Welt zwingt, die Buffy als die wahre Hölle erscheint; wenn sie schließlich, grausamer Höhepunkt gut gemeinter Anmaßungen, Taras Erinnerungen an einen Streit löscht, um die Beziehung nicht weiter damit zu belasten.¹² Wo der andere nicht mehr als eigenständige Person anerkannt wird, sondern nur noch als Verlängerung des eigenen Selbst erscheint, läßt Intimität ein zur als Fürsorge getarnten Manipulation. Am Ende der fünften Staffel, als Tara von einer psychotischen Höllengöttin vorübergehend um den Verstand gebracht worden ist, wird sie von Willow gefüttert und gepflegt, und diese mütterliche Pflege erscheint aus der Rückschau nur umso verstörender.¹³ »She's my everything«, erklärt Willow (»Tough Love«, 5.19), aber wie die Dinge liegen, ist vielmehr sie diejenige, die für Tara alles ist: Mutter, große Schwester und – an allerletzter Stelle – Geliebte. Symbiose geht stets mit Asexualität einher; darum ist sie heutzutage so beliebt.

„Ich bin nichts ohne dich“, heißt die Formel der narzisstischen Symbiose, wo der oder die andere für das eigene Selbstbewusstsein zu bürgen hat. »The only thing [...] I had going for me - were the moments - just moments - when Tara would look at me and I was wonderful. And that will never happen again« (»Two to Go«, 6.21) – Willows Aussage, die sie, inmitten von Chaos und Zerstörung, nach Taras Tod trifft, klingt ganz danach. Und doch ist

die kleine Abweichung entscheidend. ‚Mit dir bin ich wundervoll‘: Das ist ein Zustand, der nicht mehr in der Macht eines noch so omnipotenten Egos liegt. Wunder kann man sich nicht verdienen; man kann sie nur erfahren.

Der Tod des oder der Geliebten wird traditionell dazu benutzt, etwas ansonsten kaum Repräsentierbares darzustellen: die Tiefe einer einmal erworbenen Liebe. Im Gegensatz zum Lieblingsthema der Kulturindustrie, dem Verliebten, taugt der darin erlangte Zustand nicht zur spektakulären Zurschaustellung – wer würde schon Romeos und Julias Alltagsleben sehen wollen? Erst die Leere, die ein verlorener Gefährte hinterläßt, bürgt wieder für die Größe der Gefühle, und der Protagonist, dessen einzig verbliebener Wunsch der nach Rache ist, drückt die einzigartige Macht der Liebe aus – allerdings auch auf einzigartig patriarchale Weise. Denn wenn der einsame Wolf aller Gefühle beraubt ist, so deshalb, weil er sie vorher bereits an diejenige abgetreten hat, die nun mit ihnen verloren ist.

Emotional beeindruckend, wie sie ist, erscheint daher Willows blindwütige Zerstörungswut dennoch deplaziert, ja überflüssig. Wir haben schließlich schon eine dunklere, eine kältere Version von Willow sich enthüllen sehen als die umnachtete ‚Dark Willow‘ nach Taras Tod: jene, die ihre Geliebte verrät, indem sie ihr Gedächtnis magisch manipuliert. Das Lächeln, mit dem sie sich nach dem Zauber zu der ahnungslosen Tara legt, verursacht fiesere Gänsehaut, als schwarzverfärbte Haare, Augen und Venen es je könnten. Nicht zuletzt, weil der Schrecken durch den Wiederholungscharakter noch gesteigert wird: Willow ist schließlich nicht die erste, die sich an Taras Verstand vergriffen hat; sie übernimmt damit die Rolle der Höllengöttin Glory, der Schurkin der fünften Staffel, die nichts lieben kann außer ihrem perfekten Selbst.

In der Musical-Folge »Once more with Feeling«, in deren Verlauf Tara Willows Verrat entdeckt, wird der Umschlag von grenzenloser Liebe in zerstörerische Symbiose noch einmal thematisiert. Schon der oben zitierte Höhepunkt von Taras Lied, »You make me complete«, wird, nach dreimaligem Singen, brutal in der Mitte abgeschnitten – einfach, weil kein anderes Ende denkbar ist, nur endlose Wiederholung. Die Vorstellung von Vollständigkeit, von einem Selbst ohne Mangel, läßt keinen Raum für Veränderung, für Zukunft. Und so braucht es nur die winzigsten melodischen und textlichen Abwandlungen, um das anrührendste Liebeslied in der Reprise in einen Trauergesang zu

verwandeln: Von jemandem verzaubert zu sein, ist Versprechen und Drohung zugleich.

Taras und Willows Liebe ist somit ein wahrhaft dialektisches Bild – was auch bedeutet, dass es nicht zu einer Seite hin aufgelöst werden kann. Der libidinöse Strom verläuft in beide Richtungen, in die des Schreckens und die der Utopie. Narzissmus mag an der Wurzel dieser Liebe liegen, in der die beiden Hexen nach ihrem Ebenbild suchen; doch Spiegel, das darf man nie vergessen, sind trügerisch. »Je est un autre«, »Ich ist ein anderer«, sagt Rimbaud, und wirklich: Die entschlossene junge Frau, die schließlich in Willows Schlafzimmer tritt und den ganzen Prozess von Verarbeitung und Wiederannäherung nach einer monatelangen Trennung überspringen möchte, weil sie lieber gleich mit dem Küssen anfangen will (»Entropy«, 6.18), ist weder die schüchterne Tara von einst – noch eine bloße Verkörperung der Wünsche ihrer Geliebten. Oder wenn doch, dann jenes einen Wunsches, der außerhalb der Macht des Ichs liegt: aus freiem Willen geliebt zu werden. Narzissmus vermag die Wunden zu heilen, die er schlägt: Wenn das Begehren die Grenzen zwischen zwei Menschen verwischt, müssen sie nicht notgedrungen in ewiger Regression gefangen bleiben; sie können auch wechselweilig ihre Potenzen absorbieren, um zu wachsen. Zuletzt passen Willow und Tara eben nicht als identische, sondern als gleiche zusammen.

Kein Wunder also, dass ihre Geschichte etwas im Fernsehen einzigartiges bewerkstelligt: eine einmal entfaltete und etablierte Liebesbeziehung trotzdem anziehend darzustellen. Es sind dies natürlich nur einige wenige, sublimale Szenen, und auf eine von ihnen soll hier abschließend verwiesen werden. In der Folge »Listening to Fear« (5.09) sehen wir die beiden Frauen auf einem Dach unter freiem Himmel liegen, und Tara erklärt ihrer Liebsten ihre eigenen, ganz privaten Sternzeichen: die ‚puckelige Ananas‘, den ‚badenden Elch mit Schwamm‘ usw. Zwischen all dem Horror von Dämonen, Tod und Trennungsschmerz, um den es in der Folge wesentlich geht, ist dies ein Bild des Friedens – nicht im Sinne von »Resquiecat in pacem«, sondern von der Stille nach dem Sturm, dem Moment, in dem kleine, verängstigte Tiere sich langsam wieder hervorwagen. Ein solches Bild aber drückt mehr von der Einmaligkeit dieser Liebesgeschichte aus, als ein Grabstein es je könnte.

13) Vor allem, da sie von der Narration der Serie mit Buffys Sorge für ihre kleine Schwester Dawn, deren Vormund sie nach dem Tod der Mutter geworden ist, parallelisiert wird.