

Tamar Jeffers McDonald: Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre

London und New York: Wallflower Press 2007, 133 S., ISBN 978-1-905674-02-2, £ 12,99

Bei dem hier zur Diskussion stehenden Buch bzw. Büchlein handelt es sich um eine Einführung, und zwar – dies sei gleich vorweg genommen – eine ausgesprochen lesenswerte. Sie widmet sich der *romantic comedy*, kurz *romcom*, das heißt, einem Genre, das innerhalb des Genrespektrums als „lowest of the low“ (S.7) gilt und um das der Cineast im Allgemeinen einen weiten Bogen macht. Auch bei der Filmwissenschaft ist die *romantic comedy* nicht eben beliebt. Zumindest lässt hierauf die Überschaubarkeit der Anzahl der Beiträge schließen, die sich ihr widmen. Eine historisch perspektivierte Gesamtdarstellung, wie sie Jeffers McDonald zu geben versucht (wenngleich ihr Blick hierbei allein auf Hollywood gerichtet ist), fehlte bislang.

Bei der *romantic comedy* handele es sich um „a film which has at its central narrative motor a quest for love, which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion“ (S.9), heißt es im einleitenden Kapitel, das den Leser mit den zentralen Motiven, Ideologien und narrativen Mustern des Genres vertraut macht. Es folgen vier weitere Abschnitte, gewidmet den wichtigsten Subgenres: der *screwball comedy*, der *sex comedy*, der *radical*

romantic comedy sowie der *neo-traditional romantic comedy*: Nacheinander werden sie – unter besonderer Berücksichtigung je eines einschlägigen Filmbeispiels (*My Man Godfrey* [Gregory LaClava, 1936], *Pillow Talk* [Michael Gordon, 1959], *Annie Hall* [Woody Allen, 1977] sowie *You've Got Mail* [Nora Ephron, 1998]) – vorgestellt, wobei Jeffers McDonald sich immer wieder darum bemüht, die unterschiedlichen Erscheinungsformen der *romantic comedy*: historisch und gesellschaftspolitisch zu kontextualisieren. Besonders überzeugend gelingt ihr dies im Falle der von der Forschung noch weitgehend ignorierten *sex comedy*: die in den 50er und frühen 60er Jahren boomte und nicht zuletzt als ein – dezidiert beschwichtigender – Reflex auf den zweiten, im Jahr 1953 erschienenen Kinsey-Report über das weibliche Sexualverhalten verstanden werden kann. Letzterer sorgte für größtes Aufsehen in der Öffentlichkeit unter anderem dadurch, dass Kinsey in ihm behauptete, die Hälfte der von ihm befragten Frauen hätten vorhelichen Sexualverkehr praktiziert – eine Erkenntnis, die die *sex comedy* implizit leugnet, indem sie wieder und wieder, wie in *Pillow Talk* oder *Lover Come Back* (Delbert Mann, 1961), Protagonistinnen ins Zentrum rückt, die ihrem männlichen Gegenüber den Sex ohne vorangehende Eheschließung kategorisch verweigern. „The sex comedies attempted to reassure audiences that, despite Kinsey's bombshell, nothing had really changed“ (S.47), resümiert Jeffers McDonald, die im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit der *sex comedy* darüber hinaus vollkommen zu Recht auf den *Playboy* eingeht. Ende 1953 erstmals erschienen und sogleich phänomenal erfolgreich, bildete Hefners Männermagazin ein für viele hochwillkommenes Antidot gegen den in den 50er Jahren so dominanten familialen Diskurs. Propagiert wurde ein Männlichkeitsideal (urban, geschmackssicher, konsumorientiert, hedonistisch und unbedingt ungebunden), das seine Verkörperung nicht zuletzt im männlichen Protagonisten der *sex comedy* fand – man denke hier nur an den von Rock Hudson gespielten Schlagerkomponisten Brad Allen aus *Pillow Talk*. Während allerdings der *Playboy* seiner Leserschaft suggerierte, dass der Spaß mit der Heirat vorbei sei, lautete die Botschaft der *sex comedy*, dass sich, wenn der Mann nur auf die ‚Richtige‘ traf, Spaß und Ehe durchaus vereinen ließen. Diese Botschaft haben die Helden der *sex comedy*, denen die Drehbücher zu Beginn oftmals eine ritualisierte Anti-Ehe-Rede in den Mund legen, zu lernen.

Weist die *sex comedy* zahlreiche offenkundige Gemeinsamkeiten zu ihrer Vorgängerin, der zwischen 1934 und 1942 florierenden *screwball comedy* auf – speziell auf den in beiden Subgenres profilierten Geschlechterkampf ist hier hinzuweisen –, so unterscheidet sie sich recht drastisch von der *radical romantic comedy* der 70er Jahre. Auf's Nachhaltigste vom Feminismus bzw. dessen geschlechterpolitischen Folgen beeinflusst, bewahrt diese, so Jeffers McDonald, „the basic framework (boy meets, loses, retains girl) of the standard romantic comedy, but makes much of its own realism in certain areas – language, sexual frankness – being prepared to discard older conventions and frequently permitting

a much more open ending.“ (S.72) Als diesbezüglich mustergültig könne Allens einst als „nervous comedy“ beworbenes, so ostentativ auf ein *happy ending* verzichtendes Meisterwerk *Annie Hall* gelten, welches darüber hinaus ein weiteres zentrales Merkmal der *radical romantic comedy* erkennen lässt: ihre exzessive Selbstreflexivität unter anderem hinsichtlich der Genretradition, in die sie sich einschreibt. „While it is possible to say with certainty“, erklärt Jeffers McDonald, „that the romantic comedy before the 1970s was about love and romance, and would end happily with the couple’s union, the radical romantic comedy, for a short period, was interested to see what became of the genre if more realistic elements were permitted space.“ (S.70) Dieses Interesse teile die seit nunmehr gut zwanzig Jahren die Leinwände dominierende *neo-traditional romantic comedy* ausdrücklich nicht. Im Gegenteil: Ein starker Hang zum Eskapismus sowie zur hohlen, allein auf romantische Stimmungswerte abzielenden Nostalgie wird ihr attestiert, der noch dazu gepaart sei mit einer unübersehbaren, an der Realität völlig vorbei gehenden Prüderie bzw. „aversion to sex“ (S.112). Ephrons Erfolgsfilm *You’ve Got Mail* vermag, wie Jeffers McDonalds Einzelinterpretation überzeugend aufzeigt, all diese Vorwürfe zu stützen, die in Kombination keinen Zweifel daran lassen, dass die Autorin die *neo-traditional romantic comedy* als eine ausgesprochene Verfallsform der *romantic comedy* begreift. Letztere, so die am Ende des Buches stehende Zukunftsprognose, bedürfe unbedingt neuer Impulse, um als ein vitales Genre weiter überleben zu können.

Jörn Glasenapp (Köln)