
Genrereflexivität

Zu einem Zyklus der *Romantic Comedy*

Dominik Orth

Als konstitutiv für die Herausbildung von Genres kann die Verstetigung von immer wiederkehrenden Erzählmustern, Figurentypen und -konstellationen, Standardsituationen sowie visuellen und auditiven Elementen gelten, die für ein spezifisches Genre typisch sind. Jörg Schweinitz spricht in diesem Zusammenhang von Stereotypen, die sich zu größeren konventionellen Geflechten verbinden, wobei auf solchen «Netzwerken von Stereotypen» (2006, 84) die Genres beruhen. Diese Netzwerke prägen letztlich auch das «filmkulturelle Genrebewußtsein» (ibid., vgl. auch Schweinitz 1994) von Filmschaffenden und Rezipierenden. Die Evolution der Stereotype spielt in der historischen Entwicklung von Genres eine entscheidende Rolle, wie sich an dem von Knut Hickethier vertretenen Phasenmodell (vgl. 2002, insb. 70–74) verdeutlichen lässt, das von der Entstehung, Stabilisierung, Erschöpfung und Neubildung von Genres ausgeht.¹ Im Laufe ihrer geschichtlichen Ausprägung tragen die konventionellen Muster durch ihre zahlreichen und über Jahrzehnte andauernden Wiederholungen zunächst zur Konstituierung und später zur Erschöpfung eines Genres bei. Dies wiederum führt dazu, dass die standardisierten Elemente zum

1 Kuhn / Scheidgen / Weber (2013, 7–8) betonen, dass dieses Modell als dynamisch zu verstehen ist: «Der evolutionäre Charakter, der dieses Phasenmodell auszeichnet, ist keineswegs zielgerichtet, sondern vielmehr als kontinuierlich andauernd und zirkulär zu verstehen. Es handelt sich bei der Entwicklung von Genres nie um einen abgeschlossenen Prozess; auch gehen die einzelnen Phasen nicht überschneidungsfrei ineinander über, sondern überlappen sich vielfach» (ibid.).

Gegenstand der Genrefilme selbst werden können, indem sie nun parodiert, ironisiert oder anderweitig reflektiert werden.

Für das Genre der *Romantic Comedy*, das sich in deutscher Sprache auch als ‚Liebeskomödie‘ bezeichnen lässt, hat Anette Kaufmann zahlreiche solcher einschlägigen Stereotype zusammengefasst (vgl. 2007, 55–143).² Dazu zählen etwa – als Erzählmuster – diverse Spielarten der verbotenen Liebe, der ersten Liebe, der Wiedervereinigung oder auch – als Standardsituationen – das erste Date und der erste Kuss, Sexszenen, auf Missverständnisse oder Zerwürfnisse folgende Versöhnungen, Hochzeiten etc. Diese und andere konventionelle Elemente der Liebeskomödie wurden und werden in einer Vielzahl von Filmen des Genres zugleich Gegenstand der Selbstreflexion. Die dabei anzutreffenden verschiedenen Spielarten der Metaisierung – wie sich selbstreflexive Konstruktionsweisen mit Janine Hauthal (2008, vgl. auch Hauthal et al. 2007) übergreifend erfassen lassen – beziehen sich nicht nur auf die Fiktion oder auf das Medium Film, sondern explizit auch auf das Genre der Liebeskomödie. Es handelt sich somit um *Meta-Romantic Comedies*, um *genrereflexive* Liebeskomödien.³ Diese Spezifizierung der Selbstreflexivität ist insofern von Bedeutung, als entsprechende Filme spezifischer ausgerichtet sind als Filme, die durch explizite oder implizite Selbstreflexivität allgemein auf ihren Status als Fiktion bzw. Film, nicht aber unbedingt auf ihr Genre verweisen.⁴ In genrereflexiven Filmen bildet das genrespezifische «Stereotypenrepertoire [...] die Folie und den strukturellen Rahmen der Referenz» (Schweinitz 2006, 262). Die implizite Intertextualität, die sich in der Regel nicht auf einzelne Filme bezieht, sondern auf Stereotypen basiert, die zahlreiche Filme des jeweiligen Genres geprägt haben und jetzt reflexiv eingesetzt werden, ist dabei von entscheidender Bedeutung, da diese Filme «ohne das Genrewissen des Publikums im Grunde nicht [funktionieren]» (ibid.).

2 Kaufmann subsumiert die *Romantic Comedy* – auf durchaus nachvollziehbare Art und Weise – unter einen umfassenderen Genrebegriff, den des ‚Liebesfilms‘. Die von ihr zusammengestellten Standardsituationen und Erzählmuster beziehen sich daher auch auf andere Liebes-Genres wie beispielsweise das *Romantic Drama*. Vgl. für eine kritische Reflexion des Liebesfilms als Genre ibid., 25–41 sowie Koebner 2007 und Felix 2011. Vgl. zu Konventionen des Genres außerdem das Kapitel «The theory of romantic comedy» in Deleyto 2009, 18–54.

3 Vgl. allgemein zu einem systematischen Zugriff auf Selbst- und Genrereflexivität im Film Hettich 2014.

4 Als Beispiele für solcherart allgemein selbstreflexive Liebeskomödien wären etwa *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (Woody Allen, USA 1985) oder *NOTTING HILL* (Roger Michell, GB / USA 1999) zu nennen.

Mit Blick auf die Vielzahl genrereflexiver Liebeskomödien, die um die Jahrtausendwende produziert wurden, lässt sich von einem *Zyklus* sprechen. Er ist davon geprägt, dass die dem Genre eigenen Stereotype auf selbstreflexive Weise zur Schau gestellt werden. Der Begriff *Zyklus* erscheint dabei in zweifacher Hinsicht passend: Einerseits verweist er mit dem darin enthaltenen ‚Zyklischen‘ auf das ‚Wiederkehrende‘, also darauf, dass das Phänomen der genrereflexiven Liebeskomödie kein neues ist, sondern auf historische Vorbilder rekurrieren kann.⁵ Andererseits erfasst er – in seiner genretheoretischen Bedeutung – die entsprechenden Filme als eine Reihe zusammengehörender Werke. Ganz in diesem Sinne ist der Begriff in der anglo-amerikanischen Forschung, in der er seit den 1990er-Jahren eine wichtige Rolle spielt, etabliert. So stellt Steve Neale (2000, 9) fest: «And sometimes the term ‚cycle‘ is used as well, usually to refer to groups of films made within a specific and limited time-span, and founded, for the most part, on the characteristics of individual commercial successes.»⁶ Rick Altman bindet den Begriff ‚cycle‘ ganz in diesem Sinne zudem eng an die Produktionspolitik der großen Hollywood-Studios (vgl. 1999, 49–68). Der Zyklus der genrereflexiven Liebeskomödien reiht sich nun nicht nur in die Reihe zahlreicher anderer Zyklen des Genres ein, von denen die *Screwball Comedy* eines der einflussreichsten darstellt,⁷ sondern er bezieht sich letztlich auch auf deren Stereotype.

Am Beispiel von zwei einschlägigen Vertretern der genrereflexiven *Romantic Comedy* – *LOVE AND OTHER DISASTERS* (Alek Keshishian, GB / FR 2006) und *STRANGER THAN FICTION* (Marc Forster, USA 2006) – möchte ich in diesem Aufsatz zeigen, auf welche Art und Weise diese Variante der medialen Selbstreflexivität in diesen Filmen umgesetzt wird und versuchen, die Frage nach den Funktionspotenzialen dieser spezifischen Form der Metaisierung für das Genre der Liebeskomödie zu beantworten. Dieser Zyklus – zu dem außerdem Filme wie (500) *DAYS OF SUMMER* (Marc Webb, USA 2009) oder *CRAZY, STU-*

5 Vgl. etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – die Fantasien des Protagonisten aus *THE SEVEN YEAR ITCH* (Billy Wilder, USA 1955) zu seiner Wirkung auf Frauen.

6 Ähnlich auch das Verständnis des Begriffes bei Grindon 2011, 25: «A cycle is a series of similar films produced during a limited period of time, often sparked by a benchmark hit that is imitated, refined, or resisted by those that follow.» Neale (2000, 237) verweist jedoch auch auf die Ähnlichkeit des Begriffs zu ‚Trends‘ in der Filmproduktion und darauf dass sich die Begriffe ‚cycle‘ und ‚production trends‘ nicht trennscharf differenzieren lassen.

7 Vgl. dazu im Kontext der Geschichte des Genres der *Romantic Comedy* etwa Glitre 2006, 41–64 oder auch McDonald 2007, 18–37.

PID, LOVE (Glenn Ficarra / John Requa, USA 2011) zählen, auch wenn die Genreflexivität dort weniger deutlich ausgeprägt ist als in LOVE AND OTHER DISASTERS oder STRANGER THAN FICTION – trägt heute entscheidend zum Genre der *Romantic Comedy* bei, da er sich explizit auf Stereotype des Genres bezieht und auf diese Weise ein Bewusstsein von dessen eigener Historizität impliziert. Indem die Filme auf die Geschichte ihres Genres Bezug nehmen, bekennen sie sich zu ihm und positionieren sich darin, lassen sich als Teil davon verstehen. Die Art und Weise der Bezugnahme wiederum erfüllt verschiedene Funktionen. Diese changieren zwischen der Stabilisierung des Genres einerseits und haben Anteil an dessen Erneuerung andererseits. Darüber hinaus sind sie von einer Genre-Ambivalenz geprägt. Am Beispiel von jeweils drei Szenen aus den hier näher untersuchten Filmen sei dies im Folgenden verdeutlicht.

**«It's a romantic comedy, how do you think it ends?» –
Genreflexivität in LOVE AND OTHER DISASTERS**

Die britische Liebeskomödie LOVE AND OTHER DISASTERS von Alek Keshishian verweist bereits im Titel implizit auf ihre Genrezugehörigkeit. Doch die *Romantic Comedy* als Genre und viele ihrer Konventionen sowie Standards sind darüber hinaus explizit Gegenstand vielfältiger Formen der Selbstreflexion in diesem Film.

Ein erstes Beispiel bietet ein Dialog zwischen Peter (Matthew Rhys) und Emily, genannt «Jacks» (Brittany Murphy), die als Freunde in einer Wohngemeinschaft leben. Sie diskutieren die Rolle von Liebeskomödien und anderen Kulturprodukten für die Konstruktion des Ideals von der «wahren Liebe». Peter ist der Meinung, dass Menschen, die nach diesem Ideal streben, unter anderem durch entsprechende Werke indoktriniert seien: «Everyone's miserable because they're looking for this nonexistent thing, or else they're miserable because they think they've settled for less.» Schuld habe daran eine Verschwörung: «A capitalist conspiracy, a lie, concocted by the film, publishing and music industries. All pushing this thing, this concept, that doesn't even exist.» Jacks jedoch ist anderer Meinung. Sie bekennt sich dazu, an die wahre Liebe zu glauben, und wie zum Beweis beginnt sie während des Gesprächs im Fernsehen eine Liebeskomödie zu sehen, bei der es sich zudem um ihren Lieblingsfilm handelt: BREAKFAST AT TIFFANY'S, (Blake Edwards, USA 1961), ein Klassiker des Genres. Ausschnitte des Films werden sogar innerhalb der Diegese gezeigt, es gibt also einen expliziten intertextuellen Verweis auf den Film mit Audrey Hepburn.



LOVE AND OTHER DISASTERS stellt sich mit diesem direkten Zitat in die Tradition des Genres. Aufgrund der Kombination des Filmzitats mit der Diskussion auf der Ebene der Figurenrede über die Beteiligung von Filmen an der Konstruktion von Liebeskonzepten, bekennt sich die Liebeskomödie hier dazu, selbst an einer solchen Konstruktion mitzuwirken. Dieser spielerische Selbstbezug ironisiert das Genre bei gleichzeitiger Betonung der Zugehörigkeit des eigenen Films zu diesem Genre.

Das genretypische Handlungselement des *Happy Ends* wird in einer anderen Szene reflektiert und ironisiert. Jacks arbeitet bei der Modezeitschrift *Vogue*. Zu Beginn eines geplanten Fotoshootings kommt es zum Eklat: Der Fotograf verschwindet beleidigt, ohne seine Aufgabe erfüllt zu haben. Jacks bittet daraufhin den Assistenten Paolo (Santiago Cabrera), der sich in Jacks verliebt hat, einzuspringen. Nachdem Jacks ihn angesprochen hat, ist Paolo in Nahaufnahme zu sehen (vgl. Abb. 1). Gleichzeitig sagt eine Stimme aus dem Off: «Ah, the classic movie moment, when the underdog gets to prove his real worth and win the heart of his true love.» Noch während der Satz gesprochen wird, wechselt die Szenerie: Zu sehen ist jetzt Peter, der sich gemeinsam mit einer Bekannten eine *Romantic Comedy* im Fernsehen ansieht und nun durch den Ortswechsel als Sprecher des Kommentars identifiziert werden kann (vgl. Abb. 2). Beide Szenen sind also durch eine Tonbrücke miteinander verknüpft. Mithilfe dieses filmspezifischen Mittels wird das Gesagte in seinem Bezug zweideutig: Obwohl Peters Kommentar eine diegetische Aussage ist, die sich auf einen Film bezieht, den er gerade sieht, kann sein Ausspruch durch die Montage als Kommentar zu Paolos Aufstieg zum Fotografen verstanden werden, denn sein Satz war bereits zu hören, als die vorangegangene Szene visuell noch nicht abgeschlossen war. Die Tonbrücke ermöglicht somit eine doppelte Bedeutung der Figurenaussage, die sich einerseits auf den Film bezieht, den Peter gerade im Fernsehen sieht und andererseits auf das Figurengeflecht des Films, dessen Teil Peter ist. Mit dieser Bedeutungsbe-

1-2
Die Tonbrücke ermöglicht die doppelte Bedeutung von Peters Kommentar



3–4
Direkte Zitate
eines Klassikers
und eines zeit-
genössischen
Vertreters des
Genres

ne wird Peters Rede zum genrereflexivem Element und der Film zur Meta-Liebeskomödie. Das Besondere an dieser doppelten Bedeutung ist darüber hinaus, dass beide Bedeutungsebenen gleichzeitig zum Tragen kommen: Paolo und Jacks werden am Ende von *LOVE AND OTHER DISASTERS* natürlich ein Paar und selbstverständlich finden auch in dem Film, den Peter in diesem Moment sieht, die Liebenden schließlich zueinander. Es handelt sich um *NOTTING HILL*, also einen zeitgenössischen Vertreter des Genres, das *LOVE AND OTHER DISASTERS* reflektiert. Als Peters Bekannte sich bei ihm beschwert, dass er doch bitte nicht das Ende verraten soll, antwortet er: «It's a romantic comedy, how do you think it ends?» Natürlich weist auch dieser Kommentar beide Bedeutungsebenen auf, er lässt sich sowohl als metaleptischer Kommentar zum eigenen Film – eine Figur des Films äußert sich über den Film, an dem die Figur selbst mitwirkt – als auch als intradiegetische Aussage verstehen, die sich auf *NOTTING HILL* bezieht. Wie bereits mit *BREAKFAST AT TIFFANY'S* geschehen, werden auch hier Ausschnitte aus *NOTTING HILL* qua Blick auf den diegetischen Fernseher in *LOVE AND OTHER DISASTERS* integriert. Es kommt also erneut zu einem intertextuellen Verweis in Form eines direkten Filmzitats. Als Kommentar zum eigenen Ende, das wie von Peter «prophetisch» naturgemäß ein *Happy End* ist – schließlich handelt es sich bei *LOVE AND OTHER DISASTERS* um eine romantische Komödie – nimmt die Aussage nicht nur das Ende vorweg, sondern ironisiert es zugleich, da es in der diegetischen Rede über diese Standardsituation von Liebeskomödien abgewertet wird. Das genrekonstitutive Element «Happy End» wird somit weiter tradiert, aber in ironisierter Form, denn der Film reflektiert durch die Metaisierung dieser Szene dieses immerwährende Stereotyp. Durch die Ironisierung kann er jedoch auf eine nicht-naive Weise daran festhalten. Das klassische Ende wird zwar beibehalten, aber dahingehend variiert, dass der Film diese Standardsituation reflexiv zur Schau stellt. Das ostentativ präsentierte Genrebewusstsein des Films macht sich hier erneut durch das Zitat eines Vertreters des Genres bemerkbar: *LOVE*



AND OTHER DISASTERS reiht sich durch das Zitat des Klassikers *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (vgl. Abb. 3) offensichtlich bewusst in die *historische* Tradition des Genres ein, so wie es sich durch den Bezug auf *NOTTING HILL* (vgl. Abb. 4) in die *zeitgenössische* Tradition des Genres stellt.

Die zahlreichen weiteren selbst- und genrereflexiven Elemente des Films gipfeln in der Schluss-Sequenz, die insbesondere den Standard des «Final Kiss» ironisiert und dadurch reflektiert. Im Rahmen einer Film-im-Film-Sequenz rennen zwei Figuren, die sich mit den Namen Jacks (Gwyneth Paltrow) und Paolo (Orlando Bloom) ansprechen, aufeinander zu, fallen sich in die Arme, schwören sich ewige Liebe und küssen sich schließlich leidenschaftlich. Die Übereinstimmung der Namen ist nicht zufällig: Peter ist der Verfasser eines Drehbuchs mit dem Titel «Love and Other Disasters», das von Hollywood verfilmt wurde – mit Orlando Bloom und Gwyneth Paltrow in den Hauptrollen. Die als Film-im-Film-Sequenz angelegte Schluss-Szene zeigt Cameo-Auftritte dieser Hollywood-Stars (vgl. Abb. 5). Die völlig überzeichnete und damit ins Lächerliche gezogene Liebes-Szene am stereotypen Handlungsort Flughafen im eingebetteten Film erzählt zugleich das Ende des eigentlichen Films. Durch diese Spiegelung der Handlung kann *LOVE AND OTHER DISASTERS* erneut Standardelemente wie den «Final Kiss» und das «Happy End» aufnehmen und sich dennoch gleichzeitig von ihnen ironisch distanzieren: Der Film macht sich durch die überzeichnet dargestellte Handlung in der Film-im-Film-Sequenz gewissermaßen über seine eigene Stereotypik lustig.

5 Final Kiss als Film-im-Film

Die so geschaffene *Genre-Ambivalenz* ist ein entscheidendes Merkmal des gesamten Zyklus'. Das eigene Genre wird parodiert und persifliert, gleichzeitig werden tragende genrekonstitutive Merkmale auf affirmative Art und Weise integriert und damit als Stereotype implizit akzeptiert.

«Try to develop that!» – Genreflexivität in STRANGER THAN FICTION

STRANGER THAN FICTION erzählt die Geschichte einer literarischen Figur, die in der Lage ist, die Erzählstimme zu hören, von der sie überhaupt erst hervorgebracht wird. Diese paradoxe, metaleptische Grundstruktur des Films führt zu einigen genreflexiven Szenen.

Eines Tages beginnt der Steuerfahnder Harold Crick (Will Ferrell) eine für ihn zunächst körperlose Stimme (Emma Thompson) zu vernennen, die sein gesamtes Verhalten beschreibt und kommentiert. Nur er kann sie hören, und er ist ihr insofern ausgeliefert, als er genau das tut, was die Stimme sagt: Offensichtlich kann er nicht mehr frei handeln. Das wird besonders offensichtlich, als er bei Ana Pascal (Maggie Gyllenhaal), die eine Konditorei betreibt, vorstellig wird, um eine Steuerprüfung vorzunehmen. Ana begegnet ihm recht feindselig, was ihn bei seinem Beruf nicht weiter verwundert. Die genrekonforme Standard-Erzählformel des (zunächst) antagonistischen Paares wird in STRANGER THAN FICTION dadurch zur Schau gestellt, dass der Protagonist wissentlich abhängig ist von den Konventionen, die seine Figur betreffen.⁸ Dieser Formel entsprechend kann er gar nicht anders, als sich zu seiner Antagonistin hingezogen zu fühlen (vgl. Abb. 6), auch wenn er sich eigentlich durch das berufliche Verhältnis zu ihr nicht in sie verlieben dürfte. Dieses schematisierte Handlungsmuster wird durch die Machtlosigkeit der Figur reflektiert, die den körperlichen Reizen einer anderen Figur erliegt. Als *Voice-over* ist die Stimme der (literarischen) Erzählerin zu hören, die das (zu sehende) Verhalten von Harold überhaupt erst hervorbringt, auch als er Ana das erste Mal begegnet: «He couldn't help but imagine Ms. Pascal stroking the side of his face with the soft blade of her finger. He couldn't help but imagine her immersed in a tub shaving her legs. And he couldn't help but imagine her naked stretched across his bed.» In dieser spezifischen Form

8 Obwohl es sich bei Harold eigentlich um eine literarische Figur handelt, wird er durch den Film zugleich zu einer filmischen Figur und unterliegt damit auch den Konventionen der filmischen Liebeskomödie.



der Metalepse sind die Gedanken Harolds in der *Voice-over* zu hören. Da es eine Frauenstimme ist, die spricht, wird ebenso wie durch den Kontext der gesamten Geschichte deutlich, dass diese Gedanken nicht unmittelbar der Figur selbst entspringen, sondern einer Entität, die diese Figur qua Erzählung überhaupt erst hervorbringt, und die in der Diegese des Films ebenso mysteriöser- wie paradoxerweise ebenfalls als Figur existiert. Dass Harold diese Stimme ebenfalls hört, wird durch seinen genervten Kommentar «Not now» deutlich, als die Stimme ansetzt, seine Erregung zu beschreiben, die er beim Anblick Anas empfindet (vgl. Abb. 7). In dieser Szene wird demnach durch eine spezifische Form der Metaisierung das typische Verhalten von Figuren in einer Liebeskomödie selbstreflexiv inszeniert.

Als Harold zu ahnen beginnt, dass er selbst eine Figur aus einem Roman ist, sucht er Hilfe bei einem Literaturprofessor, Jules Hilbert (Dustin Hoffman). Dieser empfiehlt ihm, zunächst einmal herauszufinden, ob er sich in einer Komödie oder in einer Tragödie befinden würde: «Most comic heroes fall in love with people who are introduced after the story has begun, usually people who hate the hero initially.» Hilbert kann sich zwar zunächst nicht vorstellen, dass jemand in der Lage sein könnte, Harold zu hassen, nachdem dieser ihn aber über seinen Beruf aufklärt, leuchtet ihm durchaus die Möglichkeit ein, Harold nicht unbedingt wohlwollend gegenüberzustehen. Auf die Frage, ob er kürzlich einer Person begegnet sei, die ihn zutiefst verabscheue, erinnert sich Harold an seine Begegnung mit Ana: «I just started auditing a woman who told me to get bent.» Der Literaturwissenschaftler ist daraufhin zuversichtlich, dass Harold der Held einer Komödie sei. Dies würde bedeuten, dass es mit ihm ein gutes Ende nehme, während er als Protagonist einer Tragödie wohl dem Tod ins Auge sehen müsste. Dies möchte Harold natürlich verhindern, und so nimmt er dankend den Hinweis von Hilbert entgegen, er solle die mögliche Liebesgeschichte mit Ana weiter ausbauen: «Try to develop that!» Was in dieser Szene explizit über die Figurenrede thematisiert wird, ist das Standard-

6-7 Harold Crick kann sich nicht wehren und fühlt sich durch Ana erregt

8 Harold versucht, sein Genre herauszufinden



element von Liebeskomödien: die erste Begegnung. Sie nimmt innerhalb der Erzählung eine besondere Bedeutung ein, gerade wenn es sich um eine antagonistische Konstellation handelt, bei der zunächst alles dagegen spricht, dass aus den beiden ein Paar wird. Die Aufforderung, dass die Figur sich metaleptisch verhalten soll, indem sie selbst die Liebesgeschichte weiter ausbaut, obwohl sie ja als eigentlich fiktives Wesen abhängig ist von der Erzählung, die sie hervorbringt, lässt die Zugehörigkeit von *STRANGER THAN FICTION* zum Genre der Liebeskomödie reflexiv hervortreten. Die explizite Figurenrede darüber, dass es für Liebeskomödien typisch sei, sich in Figuren zu verlieben, die diese für gewöhnlich hassen, bezieht sich zugleich auch auf die Handlungsstruktur von *STRANGER THAN FICTION*. Ähnlich wie in *LOVE AND OTHER DISASTERS* wird das Ende des Films dadurch vorweggenommen. Tatsächlich überlebt Harold am Ende – gemäß den Genrekonventionen – einen Unfall und kann einer glücklichen Zukunft mit Ana entgegensehen.

Eine letzte Beispielszene: Auf der Suche nach dem Genre, in dem er sich selbst befindet, beginnt Harold schließlich, eine Strichliste anzufertigen (vgl. Abb. 8). Er reflektiert die Elemente der eigenen Handlungswelt, indem er sie entweder als einer Komödie oder einer Tragödie zugehörig klassifiziert. Die Suche des Protagonisten nach komödiantischen Elementen in seiner eigenen Geschichte verweist zum einen auf die Genre-Grundlagen eben dieser komödiantischen Elemente und bietet zugleich selbst das Potenzial, komisch zu wirken. Wenn Harold während eines Gesprächs mit Ana verzweifelt versucht, einen Witz zu machen, den jedoch nur er selbst als amüsant empfindet, was er in seiner Strichliste als der Tragödie zugehörig einordnet, so wirkt gera-

de dies nicht tragisch, sondern im Gegenteil komisch. Auf diese Weise kann der Film selbst als Komödie wahrgenommen werden, gerade weil sein Held verzweifelt versucht, eine Komödie heraufzubeschwören, aus seiner Sicht jedoch darin scheitert. Einmal mehr wird an dieser Szene deutlich, wie *STRANGER THAN FICTION* den Status als Liebeskomödie reflektiert. Die Illusionsbrüche des Films ermöglichen auch hier die Beibehaltung von Genrekonventionen bei gleichzeitiger Ironisierung; auch im Fall von *STRANGER THAN FICTION* lässt sich demnach die Ambivalenz im Umgang mit dem eigenen Genre konstatieren.

Die Ambivalenz genrereflexiver Liebeskomödien

Die Ambivalenz bei der Aneignung des eigenen Genres beruht in genrereflexiven Liebeskomödien wie *LOVE AND OTHER DISASTERS* und *STRANGER THAN FICTION* im Kern auf dem expliziten Verweis auf genrekonstitutive Stereotype und der Ironisierung solcher Standardsituationen und Erzählformeln, wobei sich die Filme zugleich zu ihnen bekennen und distanzieren. Dieses Vorgehen desavouiert die Genre-Zugehörigkeit nicht, sie wird im Gegenteil – auf ironische Weise – ostentativ inszeniert. Die Ironisierung wird dabei nie soweit getrieben, dass das Genre insgesamt ins Lächerliche gezogen wird, wie das etwa bei *HOT SHOTS!* (Jim Abrahams, USA 1991), *SCARY MOVIE* (Keenen Ivory Wayans, USA 2000) oder anderen Persiflage-Reihen hinsichtlich anderer Genres der Fall ist. Die auf das Genre bezogene Selbstreflexivität zeigt im Falle der genrereflexiven Liebeskomödie eher ein Bewusstsein von den Konventionen des Genres, zu denen die Filme sich gleichzeitig, gewissermaßen mit einem Augenzwinkern, bekennen. Damit situieren sie sich bewusst innerhalb des Genres und aus dieser Position heraus sind sie sich ihrer Standardelemente bewusst und thematisieren diese.

Filme des Zyklus implizieren ein historisches Genrebewusstsein und verweisen zugleich auf die historische Verfasstheit von Genres und auf deren Variabilität im Zuge ihrer Historizität. Sie nutzen die filmgeschichtlich gewachsenen Konventionen und Stereotype zu Variationen, die im Endeffekt aber nur das Ziel haben, eben diese Elemente, selbst dort, wo sie sich historisch eigentlich erschöpft haben, mittels Ironie weiterhin zu tradieren. Dies macht die Ambivalenz dieses Zyklus' aus.

Aufgrund ihrer ambivalenten Struktur kommt dieser Spielart der *Romantic Comedy* insbesondere hinsichtlich der Historizität des eigenen Genres eine Bedeutung zu: Genrereflexive Liebeskomödien bilden

in nuce für das Genre entscheidende Muster ab. Die kritisch-reflektierende Auseinandersetzung mit diesem Zyklus hilft daher, zentrale Elemente des Genres und auch den Grad ihrer jeweiligen ‚Erschöpfung‘ zu erkennen. Entsprechende Filme zeigen, welche Konventionen sich abgenutzt haben, denn dass diese Formeln und Muster gewisse Ermüdungserscheinungen innerhalb des Haupt-Genres anzeigen, fordert im Grunde ihre Ironisierung qua Selbstreflexivität heraus. Nur bei einem Erkennen der Ironie durch die Zuschauer kann durch die Filme ein Verständnisangebot realisiert werden, entsprechende Szenen als generereflexiv zu erkennen, was den Unterhaltungswert dieser Filme zumindest potenziell um eine zusätzliche Facette zu bereichern und zu steigern vermag. Genre-Konventionen werden entscheidend variiert, sie werden befolgt, und genau diese Haltung wird durch die Ironisierung transparent.

Sind generereflexive Liebeskomödien somit als ein Faktum innerhalb der Erschöpfungsphase in der historischen Entwicklung des Genres zu betrachten? Welche Funktion erfüllen sie mit ihrer Strategie der Metaisierung? In welchem Verhältnis steht dieser Zyklus also zu seinem Genre? Zwar betont Hickethier (2002, 73) die Bedeutung von Genreparodien innerhalb der Erschöpfungsphase von Genres, aber die Filme des hier untersuchten Zyklus‘ können nicht als genuine Parodien gelten, da sie noch zu sehr ihrem Genre verhaftet sind. Die ambivalenten Implikationen können daher eher als Versuch einer Wiederbelebung des Genres verstanden werden, als Teil einer Erneuerung, ja Neubildung der Liebeskomödie. Denn die Metaisierung des eigenen Genres stellt eine Möglichkeit dar, die schematisierten und konventionellen Geschichten eines alten Genres neu zu erzählen. Die Filme reihen sich damit in eine etwa seit der Jahrtausendwende zu beobachtende Neuausrichtung der *Romantic Comedy*⁹ und auch des *Romantic Drama* ein.

Zu entsprechenden Tendenzen einer Neubildung der *Romances* zählen auch Einzelfilme wie *MOULIN ROUGE!* (Baz Luhrmann, USA / AU 2001), der durch völlig überzogenen und bewusst hergestellten Kitsch Elemente des Genres auf die Spitze treibt und sich dennoch – ähnlich wie selbstreflexive Liebeskomödien – bewusst in diesem Genre verortet.¹⁰ Ein Film wie *LE FABULEUX DESTIN D’AMÉLIE POULAIN* (Jean-Pierre

⁹ Vgl. dazu auch Schmidt 2013, 34–39.

¹⁰ Luhrmanns Film weist darüber hinaus zahlreiche selbstreflexive Elemente sowie intertextuelle, intermediale und popkulturelle Referenzen auf, kann aber nicht als generereflexive Liebeskomödie gelten. Selbstreflexive Elemente sind in diesem Film außerdem nur ein kleiner Teil innerhalb zahlreicher Variationen von Genrekonventionen.

Jeunet, FR / D 2001) hat ebenfalls dazu beigetragen, die Liebeskomödie neu zu erzählen. Der geringe Stellenwert von Sex, die Tatsache, dass zwischen dem Paar kaum eine verbale Kommunikation stattfindet, die außergewöhnliche Art der Inszenierung von Gefühlen und Standardsituationen sowie die Betonung des Alltags in Beziehungen und eine damit einhergehende andere Art der Liebeskonzeption im Vergleich zu Prototypen des Genres¹¹ zeigt die besondere Position dieses Films im Genre. Selbst experimentellere Filme wie etwa *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (Michel Gondry, USA 2004) sind innerhalb der nicht unerheblichen Menge an Versuchen, Stereotype des Genres neu zu erzählen, auszumachen. Die Integration irrationaler und fantastischer Handlungselemente sowie die umfassende Visualisierung des Wunsches, den ehemaligen Partner zu vergessen, führen hier ebenfalls zur intendierten Belebung des Genres durch Innovation.

Diese und andere Filme zeigen die derzeitige Lebendigkeit des Genres der Liebeskomödie. Natürlich gibt es weiterhin Beispiele, die der «klassischen» Konzeption folgen; die Phasen der historischen Entwicklung von Genres können durchaus auch parallel verlaufen. Aber die Häufung von variierenden Spielarten in den letzten Jahren ist offensichtlich. Allenthalben lassen sich seit mehr als einem Jahrzehnt Versuche einer innovativen Wiederbelebung der *Romantic Comedy* beobachten, die insgesamt auf eine sukzessive Neubildung des Genres durch eine Vielzahl innovativer Formen und Variationen hinweisen¹² – unter anderem durch die genrereflexive Liebeskomödie.

Literatur

- Altman, Rick (1999) *Film / Genre*. London: BFI.
- Deleyto, Celestino (2009) *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester / New York, NY: Manchester University Press.
- Felix, Jürgen (2011) Liebesfilm. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 405–410.
- Glitre, Kathrina (2006) *Hollywood Romantic Comedy. States of the Union 1934–1965*. Manchester / New York, NY: Manchester University Press.

¹¹ Vgl. zu Genre-Prototypen Schweinitz 1994 sowie 2006, 89–90.

¹² Das Genre reiht sich damit ein in die Tendenz anderer Genres, die ebenfalls seit der Jahrtausendwende Formen der Neuausrichtung durchlaufen. Vgl. dazu etwa die Beiträge in Henke et al. 2013.

- Grindon, Leger (2011) *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hauthal, Janine (2008) Metaisierung. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 489.
- / Nadj, Julijana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning (Hg.) (2007) *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Henke, Jennifer / Krakowski, Magdalena / Moldenhauer, Benjamin / Schmidt, Oliver (Hg.) (2013) *Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende*. Marburg: Schüren.
- Hickethier, Knut (2002) Genretheorie und Genreanalyse. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 62–96.
- Hettich, Katja (2014) Reflexivität und Genrereflexivität im Spielfilm. Begriffsklärungen und Überlegungen zu Genrereflexionen im zeitgenössischen Kino. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 6, S. 48–47 [http://www.rabbiteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf].
- Kaufmann, Anette (2007) *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK.
- Koebner, Thomas (2007) Einleitung. In: *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Hg. v. Thomas Koebner & Jürgen Felix. Stuttgart: Reclam, S. 9–18.
- Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (Hg.) (2013) Genretheorien und Genrezkonzepte. In: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Hg. v. dens. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, S. 1–36.
- McDonald, Tamar Jeffers (2007) *Romantic Comedy. Boy meets Girl meets Genre*. London / New York: Wallflower.
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. London / New York: Routledge.
- Schmidt, Oliver (2013) Genre Reloaded. Lebensgefühl und ästhetische Erfahrung im Post-9/11-Cinema und im smarten Liebesfilm. In: Henke et al., S. 18–43.
- Schweinitz, Jörg (1994) «Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage AV* 3,2, S. 99–118.
- (2006) *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag.