

Hans-Otto Hügel

Spieler und Spion – eleganter Profi und Mann von Welt

Zur Geschichte und Einheit der Figur James Bond

Figuren der populären Kultur, also populäre Figuren (fiktionale wie reale) treten in mehreren Medien auf. Nach dem Ausmaß der im kulturellen Gespräch realisierten Verbindung zwischen Figur und Urheber (Quelle) lassen sie sich in ein dreiteiliges Schema einteilen: in populäre Figuren, die gar nicht mehr, die latent oder die explizit auf ihren Ursprung verweisen, ihre Ursprungsbedeutung durchsetzen (wollen) oder eben nicht mehr durchsetzen. Zu den fiktionalen Figuren, die gar nicht mehr auf ihren Ursprung zurückverweisen, werden immer wieder Robinson Crusoe, Sherlock Holmes und eben auch James Bond gezählt. Sie sind an keine, wie auch immer kanonisierten Texte gebunden und daher gänzlich verschieden von den Figuren, „deren Existenz in einem besonderen und eng umrissenen Korpus von Texten enthalten und begrenzt ist“ (Bennett/Woollacott 1998, 186). Gleichgültig ob ihre Verwendung im alltäglichen Gespräch oder in wirtschaftlichen Nutzungszusammenhängen (Filmproduktion/Werbekampagne) stattfindet, haben diese Figuren einerseits ein „kulturelles Eigenleben“ (ebd.) gewonnen, dem andererseits die Auslegungs- oder Nutzungskompetenz ihrer Leser/User entspricht. Bei Bond ist die Deutungskompetenz all derer, die die Figur gebrauchen, besonders deutlich geworden durch die Vielzahl von Schauspielern, die James Bond verkörpern, sowie durch den Wechsel der Leitmedien: bis Mitte der sechziger Jahre Literatur, dann der Film, bis schließlich fast gleichberechtigt die Werbung hinzutrat.

Festzustellen, daß die Bedeutungen von Bond fließend geworden sind, weil er eine populäre Figur ist, ist für sich genommen aber wenig erhellend. „Wie fließend sind sie denn?“, die Bedeutungen, fragt David Morley (1997, 44) im Zusammenhang einer Erörterung des Polysemie-Problems. Ich mache mir diese Frage Morleys zu eigen, ja radikalisiere sie in gewissem Sinne und frage umgekehrt: Sind die Bedeutungen der populären Figur James Bond vielleicht gar nicht (erheblich) fließend, gibt es vielleicht (doch) so etwas wie einen Bedeutungskern der Figur, einen Kern, auf den (latent oder explizit) Bezug genommen wird, wann wer auch immer sagt: mein Name ist Bond – James Bond.

Ich werde daher zunächst die Entwicklung der Filmfigur Revue passieren lassen, auch ihre Bedeutung in der Werbung skizzieren, und dann das so gewonnene Bedeutungsspektrum mit der literarischen Figur und ihrem Genre

kontrastieren. Mir ist dabei durchaus bewußt, daß diese Konzentration auf das ästhetisch vermittelte Material immer nur den impliziten Leser, nie den realen erfaßt. Mir scheint aber die folgende Hypothese nicht unvernünftig zu sein: Wenn die vielen Produzenten der James Bond-Figur in nunmehr mehr als 45 Jahren Produktionsgeschichte in all ihren Bond-Texten bei aller historischen Anpassung und Veränderung der Figur einen bestimmten Bedeutungskern oder ein bestimmbares Bedeutungsspektrum umspielen – warum sollte dann nicht dieser Kern, dieses Spektrum als die Bedeutung der Figur angesprochen werden. Dadurch wird Bond dann als ein bestimmtes Zeichen, ein bestimmtes Wort unserer Kultur, unserer Sprache beschreibbar. Daß damit – beispielhaft – die Bedeutung ästhetisch-hermeneutischer Verfahren sichtbar wird, ist nicht der letzte Nebensinn dieses Beitrags. Denn der für die Kulturwissenschaft unverzichtbare Methodenpluralismus – „Cultural Studies, das ist für mich diese Bereitschaft zum interdisziplinären Arbeiten“ (Morley 1997, 41) – schließt, was häufig vergessen wird, die ästhetisch-hermeneutische Methode mit ein. Gewiß vermag eine ästhetisch-hermeneutische Methode ihrem Dilemma nicht entgehen, den realisierten Leser zugunsten des intendierten bzw. des im Text verborgenen aus den Augen zu verlieren. Sie gewinnt aber dadurch eine kritische und utopische Dimension, die mit sozialwissenschaftlich orientierten Methode – gleichgültig ob diese qualitativ oder quantitativ orientiert sind – nicht erreicht werden kann. Denn auch die sozialwissenschaftliche Methode entgeht ihrem Dilemma, ihren Beschränkungen nicht: zugunsten des realisierten bzw. des den Lesern bewußten Sinns verliert sie den wirksamen, in die Zukunft weisenden, den traditionsstiftenden und wahrhaft kulturstiftenden Sinn aus dem Blick.

„Wir haben Bond geschützt“.

Konzeption und Imagearbeit für die Filmfigur

James Bond ist der Titelheld der erfolgreichsten Filmserie der Welt. Sie übertrifft STAR TREK oder STAR WARS um ein Vielfaches, und Serien wie RAMBO oder DJANGO spielen gar in einer ganz anderen Liga.

Soviel Erfolg – mehr als eine Milliarde Menschen haben James Bond-Filme allein im Kino gesehen – produziert geradezu automatisch die Frage nach den Gründen für eine solch immense Popularität. Als die Filmfigur James Bond die öffentliche Bühne betrat, war der literarische Bond schon ein Erfolg geworden. Seit Mitte der fünfziger Jahre stiegen, zunächst langsam, dann in immer größer werdenden Sprüngen, die Auflagenzahlen von Ian Flemings Büchern. Sie erreichten 1962, dem Jahr, in dem im Oktober der Film DR. NO (GB, Terence Young) herauskam, allein in England die stattliche Zahl von 1,3 Mill. verkauften Taschenbüchern. Ian Fle-

ming hatte also mit James Bond, dieser Schluß läßt sich ziehen, einen Nerv getroffen. Einen Nerv, den der Film um so erfolgreicher zum Schwingen brachte: Britische Kulturwissenschaftler (Bennett/Woollacott 1987; Denning 1998) haben gezeigt, daß Bond in England zunächst als Held einer Modernisierung wirkte und aufgefaßt wurde. Bond steht zum einen für Veränderung. Seine Lebens-, seine Trink-, Eß- und vor allem seine Sex-Gewohnheiten entsprechen nicht dem überkommenen Gentleman-Ideal. Er trinkt Wodka-Martini statt Whisky oder Portwein, ist überhaupt Wirkungs- und kein Genußtrinker, bevorzugt bei allem und jedem große Portionen und beläßt es nicht bei Anzüglichkeiten, sondern kommt direkt zur Sache; ganz anders als etwa die zunächst auch ob ihrer Härte verschrienen Lemmy Caution oder Philip Marlowe, die in Deutschland besser als Eddie Constantine oder Humphrey Bogart bekannt sind. Andererseits entsprach Bond auch dem Gentleman-Ideal. Und diese Mischung aus Altem und Neuem macht Bond erst wirklich fähig, Held einer Modernisierung, also Gallionsfigur von Reformen zu sein. Seinem Chef und dem Secret Service treu ergeben, kämpft er für britische Kultur und das Ansehen Englands; er ist charmant zu den Damen, ein angenehmer Gesellschafter, stets gut gekleidet, kompetent und präsent in jeder Situation, in jedem kulturellen Milieu zu Hause – ein Mann von Welt und ein Mann für alle Fälle. Indem er den Seniorpart und sein amerikanischer Freund und Kollege, Felix Leiter, den Juniorpart gibt, versöhnt er die britischen Leser und Zuschauer mit der nach dem Zweiten Weltkrieg sich zu ungunsten Englands verwandelten weltpolitischen Lage. Er schafft Raum und Gelegenheit, sich an die in Wirklichkeit umgedrehte Rollenverteilung zu gewöhnen.

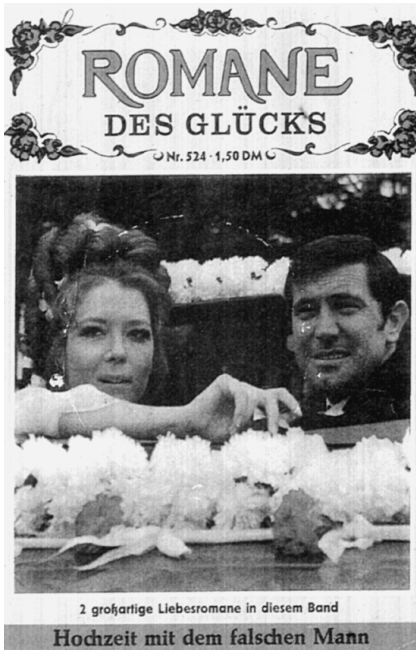
Bei alledem bezieht sich Bond – und dies war vor allem für Deutschland wichtig – auf die in der Politik und Kultur der Nachkriegszeit bestimmende Wirklichkeit des Kalten Krieges. In dieser Zeit, also etwa von 1947 bis zum ersten Kabinett Erhard und den beginnenden Notstandsdebatten 1964/65, war der Spion eine zentrale Figur der Öffentlichkeit. Ihre Bedeutung wurde in den fast regelmäßig ablaufenden politischen Krisen (Kuba/Berlin/Libanon) und in den regional eingeschränkten heißen militärischen Konflikten (Suez/Israel) immer wieder bestätigt. Vor allem in der BRD, in der man eine sechsstellige Zahl kommunistischer Spione vermutete, machten fast fortwährend Spionageaffären und -affären Schlagzeilen. Aber auch England hatte seine Spionen-Skandale, und nicht nur den von Profumo und Keeler. Der „Abgrund von Landesverrat“ (Adenauer), der in der Spiegel-Affäre (1962) sprichwörtlich wurde, hätte seine hysterische Wirkung nicht erzielen können, wenn nicht Verrat und Ausspähung an der Tagesordnung gewesen wären.

Bei der Bond-Rezeption in Deutschland war beim Spionagethema vor allem wichtig, daß der Westen („wir“) angreifbar war, weil und wenn menschliche

Schwächen und die Vorzüge unserer offenen Gesellschaft ausgenutzt wurden. „Unsere“ Stärken hingegen lagen im Technischen. Apparate und Bilder vom Uberwachungsnetz, das die Amerikaner rund um die Sowjetunion aufgebaut hatten, von schwimmenden Radarstationen oder gar von Spionageflugzeugen (U 2) aus betrieben, erfüllten „uns“ mit klammheimlicher Freude und Zuversicht. Bond löste mit seiner Überzeugungskraft auf weibliche Angestellte des Gegners – siehe Pussy Galore, Tatjana Romanowa in *GOLDFINGER* (GB 1964, Guy Hamilton) und *FROM RUSSIA WITH LOVE* (*LIEBESGRUSSE AUS MOSKAU*, GB 1963, Terence Young) – und seiner vollkommenen Beherrschung der Spionagetechnik und -ausrüstung daher die beiden Aufgaben, die damals jeder Zeitungsleser in Westdeutschland an einen Geheimagenten gestellt sah: Sekretärinnen zu becirren und umzudrehen, sowie sich Technik und Wissenschaft dienstbar zu machen.

Ob Held der Modernisierung oder Lichtgestalt im Kalten Krieg – welche Facette man auch für wichtiger halten mag – beiden Rezeptionsmustern ist gemeinsam, daß sie Bond ernst nehmen. Bis Mitte der sechziger Jahre, also von *DR. NO* bis zu *YOU ONLY LIVE TWICE* (*MAN LEBT NUR ZWEIMAL*, GB 1967, Lewis Gilbert) tritt James Bond – alias Sean Connery – in den Filmen als harter Held auf, der in phantastischen, aber präzise gebauten und plastisch erzählten Geschichten unterhaltsame und zugleich schlüssige Bilder von realen Bedrohungen, von Angstphantasien wie von Wunschtraumen lieferte. Flemings Bücher und diese Filme konnten immer doppelt gelesen resp. gesehen werden: als Geschichten der Angst wie als Erzählungen der Rettung. Diese sozusagen ernste Bedeutung spiegelt sich nicht zuletzt in den ekstatischen Verrissen wider, die den Bond-Filmen und der Figur des James Bond in den etablierten Zeitungen zuteil wurden. Vor allem der Nazi-Vergleich war damals gang und gäbe: „Hier wird an Instinkte appelliert, die nicht anders als faschistisch zu nennen sind“, glaubte die *FAZ* (am 8.1.1965 zu *GOLDFINGER*). Und die *Basler Zeitung* meinte: „Im Grunde führt sich Bond wie ein Faschist auf; er hätte bei der SS Karriere machen können“ (am 23.7.1977 zu *DER SPION, DER MICH LIEBTE*). Während die *Frankfurter Rundschau* (am 26.8.1977) Parallelen zur terroristischen Szene der Gegenwart zog: „Was jener Mescalero als seine persönlichen Tagträume aufs Papier träumte und wie er sich da an der Killerlust und -laune anderer ‚aufgeilte‘, das entspringt dem gleichen Aggressionspotential, mit dem auch Kinoobjekte wie *DER SPION, DER MICH LIEBTE* [...] tagtraumend nachvollzogen werden.“ Bond störte die etablierte Kritik von Links bis Mitte, weil er in diesem ersten Abschnitt seiner Popularität eigentlich einer der ihren, ein Vertreter der Erwachsenen-Kultur war. Denn in einer Zeit, die die Revolution der Jugend-Kultur, die Elvis Presley, James Dean, die Beatles und die Stones gerade

über sich hatte ergehen lassen müssen, war Bond (im Roman 1924 geboren) schließlich ein Mann in den besten Jahren, oder dacht davor, einer der wenigen Hoffnungsträger der älteren Generation.



Connery und Lazenby, passend für Frauen...



... und für Männerhaltung.

Mit George Lazenby, dem Nachfolger von Connery in der Rolle James Bonds, wurde 1969 eine Kehrtwende vollzogen. Obwohl er (1939 geboren) nur neun Jahre jünger als Connery war und obwohl die Geschichte und das Film-Abenteuer, in das er geschickt wurde (ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE; IM GEHEIMDIENST IHRER MAJESTÄT, GB 1969, Peter Hunt), vielleicht anspruchsvollere Stunts, dramatischere Verfolgungsjagden zeigte und überzeugender gefilmt war, als alle früheren, wurde Bond nicht mehr ernstgenommen. Kritiker, Kinopublikum und sekundäre Imageproduzenten sahen in Lazenby einen Softie, ein Weichei, keinen *hardboiled hero*. Während Bond (Connery) mehrfach Umschläge von *Jerry Cotton* zierte, findet sich Bond (Lazenby) als Titelcover von Liebesromanen (vgl. Tesche 1995, 53). Ob dies an der Person La-

zenbys oder an der unglücklichen Einfhrungsszene lag, in der ihm eine Frau mit seinem Aston Martin davonfhrt und er nur noch hilflos stammeln kann: „Das wäre dem anderen [Bond alias Connery] nie passiert“, oder durch die ebenso falsche Ausstattung verursacht wurde, ist heute kaum noch von Interesse. Lazenby sah mit Halsltzchen und Rschen allzu sehr nach einem Mittelklasse-Rockmusiker wie Herman Hermits aus. Fakt war jedenfalls, daß der Bond-Figur mit einem Schlag jeder Ernst genommen war. In dieser Situation taten die Produzenten Broccoli und Saltzman etwas sehr Kluges. Sie rissen nicht einfach das Steuer wieder herum – um mit dem erneut und zum letzten Mal von ihnen verpflichteten Sean Connery die alte Formel wieder neu zu beleben. Vielmehr verstärkten sie die selbstreflexiven Auftritte von Bond und gaben ihm – so sah es die katholische Filmkritik – einen parodistischen Witz, wie ihn zu dieser Zeit Richard Lester in seinem Beatles-Film realisiert hatte. Diese selbstdistanzierenden Züge ließen sich leicht realisieren, weil Bond schon von Fleming ambivalent, selbstparodistisch wie ernstgemeint konzipiert war. Ich erinnere für das selbstparodistische Moment nur an Bonds übermenschliche, an Superman erinnernde Fähigkeit, beim geschüttelten, aber nicht gerührten Wodka-Martini Wodka aus Kartoffeln von solchem aus Getreide zu unterscheiden. Dies vermag, um Experten wie Wolfram Siebeck zu folgen, kein Sterblicher! Mit den zu Slapstick-Nummern ausgebauten Kampf- und Aktions-Szenen bereitete dieser selbstdistanzierte Gestus Bonds/Connerys in DIAMONDS ARE FOREVER (DIAMANTENFIEBER, GB 1971, Guy Hamilton) den Wechsel des Hauptdarstellers zu Roger Moore vor. Moore ließ bei seiner Darstellung das Spielerisch-Elegante, gleichsam das Mantel- und Degen-Erbe Bonds hervortreten und gab ihm jene Leichtigkeit, die in die Flower-Power- und Reformzeit paßte. Er machte in LIVE AND LET DIE (LEBEN UND STERBEN LASSEN, GB 1973, Guy Hamilton) aus dem angestrengten Helden einen charmant lächelnden. So sehr diese Interpretation (nicht: Umdeutung) der Bond-Figur (zunächst) den Zeitgeist wiedergab und bei den Zuschauerinnen, die für Bond stets besonders wichtig sind, auch hervorragend ankam, so erzwang die fortschreitende Zeit aus biologischen wie historischen Gründen Ende der achtziger Jahre eine Erneuerung. 1985 hatte Moore bei seinem letzten Auftritt in A VIEW TO A KILL (IM ANGESICHT DES TODES, GB 1985, John Glen) als 58jhriger ein Alter erreicht, das kaum mehr bondian erschien. Zudem waren auch die Zeiten härter geworden; die weltweite Rezession, in England kamen noch Entschlossenheiten à la Margaret Thatcher und die Falklandkrise hinzu, verlangten einen aktionsbetonen, ja wieder ernsthafteren, wenn man will ehrlicheren Bond. Mit Timothy Dalton, geboren 1946, kehrte man aber nicht einfach zu den Wurzeln der Filmfigur zurück, sondern interpretierte Bond neu. Dalton mag zwar in seiner Härte manchen an Connery

erinnern, Daltons Härte hat aber eine entschieden andere Nuance: Während Moore Gefahr spielt und Connery bei allem Ernst mit der Gefahr spielt – siehe seine Kampfansage an Goldfinger während des Golfspiels –, zeigt Dalton die Bedrohung, ja den drohenden Untergang, den jede Gefahr mit sich bringt. Schockiert bei Connery das Töten noch und sieht man bei Moore, daß die im Film Getöteten gleich wieder aufstehen werden, ist bei Dalton Töten und Sterben selbstverständlich geworden. Entsprechend verwandeln sich die lockeren Sprüche, das *wise cracking*, das Bond als Erbe der Schwarzen Serie zu einem seiner Markenzeichen machte, in einen geradezu böartigen Sarkasmus. Vielleicht kommt Dalton daher dem Bond am nächsten, wie Fleming ihn am Beginn seiner literarischen Laufbahn am Ende des Ersten Kapitels von *Casino Royale* beschrieben hat:

His last action was to slip his right hand under the pillow until it rested under the butt of the .38 Colt Police Positive with the sawn barrel. Then he slept, and with the warmth and humour of his eyes extinguished, his features relapsed into a taciturn mask, ironical, brutal, and cold (Fleming 1955, 10).



*Bond (Pierce Brosnan) in der Rolle eines Philip Marlowe
– TOMORROW NEVER DIES (GB 1997).*

Mit Daltons *LICENSE TO KILL* (*LIZENZ ZUM TÖTEN*, GB 1989, John Glen) wurde zum ersten Mal die Perlenkette der Bond-Filme unterbrochen. Waren von 1962 bis 1986 zumeist in jährlichem oder zweijährigem Wechsel Bond-Filme erschienen, verhinderten nun Rechtsstreitigkeiten zwischen zwei Lizenznehmern für sechs Jahre eine Fortführung der Serie. Daher kam es 1995 trotz des finanziellen Erfolgs der Dalton-Interpretationen Bonds, die weltweit mehr als 300 Mill. Dollar, rund das Zehnfache ihrer Produktionskosten (ohne TV-, Video- und sonstige Rechte; vgl. Tesche 1995, 208) einspielten, zu einem gänzlichen Neuanfang, auch mit einem neuen Bond.

Pierce Brosnan, der schon 1986 als Nachfolger von Roger Moore in Aussicht gestanden hatte, war damals aus einem langfristigen TV-Vertrag nicht herausgekommen. Mit 42 Jahren, 1953 geboren, war er, als 1995 *GOLDENEYE* (GB 1995, Martin Campbell) herauskam, im besten Bond-Alter; er wirkte aber jünger – nicht zuletzt wegen der geradezu herausfordernd modischen Garderobe, die ihn auf den allerersten Blick fast als Dressman erscheinen ließ. Zwar gehört gute, ja vornehme Kleidung als Erbe der Hochstapler und Spione, heißen sie Felix Krull oder Arsène Lupin, zu jedem Bond. Brosnan und die Werbung zelebrieren aber geradezu seine Anzüge. Brosnan ist der Bond in den Brioni-Klamotten. Auch wenn das Neu-Eingekleidet-Werden bei einem exklusiven Schneider zum festen Zeremoniell bei allen neuen Bond-Darstellern gehört (entsprechende Bilder gibt es von Connery wie von Brosnan) und alle Bond-Darsteller für gehobene Kleidung Werbung machten, sind die Brioni-Anzüge für Brosnan besonders wichtig: Sie sind bei ihm zum Vermittler, zum Träger seiner erotischen Ausstrahlung geworden. Während bei Connery das eigentlich erotisch Wirksame, der wuchtige, muskulöse untersetzte Körper von den Anzügen verhüllt wird und man geradezu darauf wartet, daß die Hüllen fallen, fehlen bei Brosnan solch herausfordernd lange Sequenzen des (halb)nackten Bonds; genauer: sie sind für Brosnans Image nicht wichtig geworden (jedenfalls nicht in offiziellen Bond-Publikationen). Denn es gibt keine gedruckten Bilder dieser Szenen, obwohl er in den USA „als schönster Mann in Badehosen“ (zit. n. Tesche 1995, 151) gekürt wurde. Brosnans stets hochelegante Kleidung sticht sowohl von der Daltons wie von der Moores ab. Während Daltons Garderobe sich an der in den achtzigern von Designern ausgegebenen Parole orientierte: außerhalb des Büros geb' ich mich leger; und Moore sich bei Außeneinsätzen nicht scheut, das zu tragen, was in Deutschland Freizeitkleidung heißt, ist Brosnan auch dort noch elegant, wo Moore nur salopp-bürgerlich wirkt. Brosnans Einsatzkleidung, etwa seine Lederjacke in *TOMORROW NEVER DIES* (GB 1997, Roger Spottiswoode), strahlt die gleiche Exklusivität aus, wie seine Brioni-Anzüge (vgl. Woodhead 1996).

Wirkt Moore elegant durch die originell hergestellte Einheit von Wort/Aktion und ist Connerys Eleganz bewegungsbetont – einer Anekdote zufolge hatte Connerys Gang beim Casting die Produzenten überzeugt, den richtigen Bond gefunden zu haben –, vermittelt Brosnan durchgängig Eleganz. Ihn umgibt der Luxus nicht als Funktion seines Berufes. Der Luxus scheint ihm persönlich zugeordnet zu sein. Der Bond Brosnans ist sicher der privat reichste Bond. Flemings Held mußte noch sehr genau rechnen, stellt sogar Haushaltsbudgets auf. Dies traut man Brosnan nicht mehr zu. Er wirkt, als ob er der Erbe-Generation angehört, so wie Connery als harter Arbeiter die Aufbau-Generation verkörpert. Mit seinem zur Schau getragenen finanziellen Erfolg spiegelt Brosnan eine Haltung unserer Zeit wider. Der Hauch von Luxus, der ihn persönlich umgibt, hat aber auch dramaturgisch seinen Sinn. Der Gegensatz, ja der Konflikt M/Bond in GOLDENEYE macht es geradezu notwendig, Bond (auch finanziell) als unabhängige Figur und weniger als Angestellten des Secret Service darzustellen.

Das von Brosnan realisierte Konzept für Bond als smarter, eleganter und erfolgreicher junger Mann – ich will nicht gerade Yuppie sagen – unterscheidet Bond zugleich von den übrigen gegenwärtigen Aktionshelden des Kinos. Brosnan gelingt die Synthese von Kraft und Eleganz, von Kampf und Kultur, von Technikzentriertheit und Sensibilität. Diese Synthese macht Bond zum Helden für jedes Alter. Der Bond Brosnans spricht nicht wie Schwarzenegger, Bruce Willis und andere Aktionsfiguren nur ein bestimmtes Segment des Publikums an; er ist - und so war Bond für das Kino von Anfang an konzipiert – der Held der ganzen Familie. Aus gutem Grund unternehmen die Produzenten auch fast jede Anstrengung, Bond-Filme für Zuschauer ab 12 Jahre freizubekommen. Dem Konzept eines Familien-Bonds kommt entgegen, daß Bond schon von Fleming in viele Erzähltraditionen der populären Kultur eingebettet ist. Bond steht mit seiner Eleganz in der Tradition des Mantel- und Degen-Genres, er arbeitet wie ein Detektiv, setzt sich für Gemeinschaft und Heimat ein wie ein Westernheld; er verkörpert den Don Juan-Typ, zeigt Bezüge zur Science Fiction und zu den Superhelden der Comics, und er ist ein Profi wie die allermeisten populären männlichen Helden des 20. Jahrhunderts.

Der spielerische Grundzug, mit dem er all diese Rollenelemente ausfüllt, gibt seiner Rolle eine eigene Farbe und vereinheitlicht die Figur. Da all diese verschiedenen Genretypen, auf die die Figur Bond bezogen ist, in unserem kulturellen Gedächtnis schon vorhanden sind, muß Bond sie nie ganz ausfüllen. Sein Don Juan-Wesen etwa braucht nur angedeutet, nicht durch nackte Tatsachen unter Beweis gestellt zu werden, die die Jugendfreigabe dann gefährden würden. Das Drei-Musketier-Erbe muß nicht in ballettartigen Kämpfen ausgestellt werden; einige locker hingeworfene, den Kampf begleitende Sprüche genügen, um



Bond (Sean Connery) in den Armen einer Toten (Akiki Wakabayashi), die für ihn gestorben ist – YOU ONLY LIVE TWICE (GB 1967).

Bond als Verwandten D'Artagnans zu annoncieren. Daher kann Bond einerseits zu seinem Körper ein glaubwürdiges Verhältnis herstellen als die Mantel- und Degen-Fechter, die den Gesetzen der Physik kaum unterworfen zu sein scheinen. Andererseits strahlt er wie einer der drei Musketiere Optimismus und Zuversicht selbst in Situationen größten Ernstes und größter Not aus. Umgekehrt schützt wiederum das Mantel- und Degen-Erbe Bond davor, daß seine Aktions- und Kampfauftritte ins Brutale abrutschen.

Diese Konstruktionsmethode des Genre-Mix hat jedoch ihre Grenzen, wenn es darum geht, Bonds Eigenheiten zu zeigen, vor allem das, was von ihm neu in die populäre Kultur eingebracht wird. Von Flemings literarischer Erfindung aus betrachtet, erscheint diese genredurchmischte Figur des Kinos als geglättet. Der Filmfigur gehen die Einsamkeit, ja die Melancholie weitgehend

ab, die der Erzähler Bond mitgab. Und was vielleicht noch wichtiger ist: Der Filmfigur fehlt bei der Körperinszenierung – und Bond ist vor allem der Held des Körpers – jene Radikalität, die die literarische Figur auszeichnet. Während Fleming Bond in nahezu jedem Roman bis über die Grenzen des Körpers hinaustreibt – kein Abenteuer kann Bond bestehen ohne ohnmächtig vor Schmerzen oder vor schierer Anstrengung zu werden –, erledigt Bond seine dienstlichen Aufträge im Film, ohne größeren Schaden zu erleiden. Wird beim literarischen Bond im Körperlichen eher der Schmerz herausgestellt, so beim filmischen die Lust. Das muß ja auch so sein; wie könnte es sonst zum Liebes-Happy End kommen?!

Allerdings fehlen in den Filmen Sequenzen nicht völlig, in denen Bond unter Druck, mit dem Rücken zur Wand steht, gar in die Enge getrieben oder melancholisch, resigniert ist. Auch der Film scheut sich nicht, Bond ohnmächtig und wehrlos zu zeigen. Ich erinnere nur an die quälend lange Sequenz, in der Roger Moore in MOONRAKER (GB 1979, Lewis Gilbert) einem Beschleunigungstest für

Raumpiloten ausgesetzt wird, und sein Gegner die Belastungsfrequenz manipuliert hat. Bilder aus solchen Szenen sind aber nicht bestimmend für Bonds Image geworden – aus dem einfachen Grund, weil sie (außerhalb des flüchtigen Films) nirgends veröffentlicht sind. Das Bild Bonds in den Print-Medien und das filmische Bild differieren erheblich. (Übrigens ist diese Differenz nicht nur bei Bond bisher unbeachtet geblieben und verdient eine eingehendere Untersuchung.) Der Grund für diese Image-Differenz von Film und Print-Medien liegt in einer konsequent und über viele Jahre durchgehaltenen Image-Strategie von Bonds Produktionsfirma. Szenen, in denen Bond Brutalität, Erschöpfung oder auch nur Einsamkeit und Melancholie zeigt, werden nicht oder nur sehr zögernd zur Veröffentlichung freigegeben.

„Wir haben Bond beschützt“, umschreibt John Parkinson von EON Productions (Interview mit dem Verf. am 9.1.1998) diese Praxis. Und er hat Recht damit. Ich will seine Bemühungen auf gar keinen Fall diskreditieren oder gar „Zensur“ rufen. Der in Deutschland allzu oft forcierte Gegensatz von Geschäft und Kunst gilt für die populäre Kunst und Kultur gerade nicht. Denn im Unterschied zur Elite-Kultur bezieht sich das Populäre nicht auf einen von einem Autor vorgegebenen, kanonisierten Text, sondern auf Texte bzw. Bilder, die in der Öffentlichkeit unter der Beteiligung von vielen entstehen. Es ist nicht nur legitim für ein sauberes, besser: für ein geglättetes Image von Bond zu sorgen – es ist sogar notwendig gewesen. Bond verdankt sein Überleben diesen Bemühungen.

Durch das geglättete Image erreichte Bond ein größeres Publikum, es macht Bond auch zu einem besseren Werbeträger. Mit Bond als Werbeträger für luxuriöse, technisch hochwertige Waren und für männliche Accessoires ließ sich nicht nur Geld verdienen; Bond als Werbemagnet war immer auch für sich selbst unterwegs (vgl. Hügel 1998 b, 207ff). Jede Rolex-Werbung, jeder Satz „Bonds Choice“ (z.B. FAZ v. 26.3.1999, 4) hält die Uhr und die Filmfigur präsent und gibt ihr Kontinuität im kulturellen Gedächtnis, wenn der Film schon lange ab-



Akiko Wakabayashi als Schöne in Bonds Arm – solche Bilder werden gerne für die Werbung freigegeben – YOU ONLY LIVE TWICE (GB 1967).

gesetzt ist. Zugleich unterstützt die Werbung, da die Produkte für die Bond-Werbung stets sorgfältig ausgesucht sind, Bond als männliches Idol.

Daß das durch die Print-Medien und die Werbung geglättete Image den Auftritten Bonds in den Filmen nicht immer entspricht, ist dabei kein Fehler, sondern ein Vorzug dieser Schutz-Kampagne für Bond. Zum einen erlaubt sie es, Bonds Filmauftritte spannender und überraschender zu gestalten. Bond „darf“ sich in Filmen extremer verhalten, als sein geglättetes Image es ankündigt. Zum anderen nähert das in den Print-Medien geglättete Image die verschiedenen Interpretationen der Figur einander an und erleichtert damit den sonst viel schwieriger zu vollziehenden Wechsel von einem Bond-Darsteller zum nächsten. Zugleich erlaubt das konsistente Image die Anpassung an sich verändernde gesellschaftliche Stimmungslagen.

Ich halte diese relativ unbemerkte, hartnäckige, Tag für Tag realisierte Bemühung, Bond zu schützen und ihm dadurch ein ‚festes‘ Image zu verleihen, für mindestens so wichtig für den Dauererfolg Bonds wie die Bemühungen der Autoren oder die spektakulären Erneuerungen, mit denen die Bond-Produzenten Filmgeschichte geschrieben haben: Kinostarts mit zehnmal mehr Kopien als früher üblich, PR-Auftritte der Hauptbeteiligten ließen jeden Bond-Film zu einem Medienereignis werden. Die vielfach wiederkehrenden Elemente – Ausstattungsaufwand, exklusive Spielorte, spektakuläre Stunts und Special Effects – alles das hat zum Erfolg des Markenartikels Bond sicher beigetragen, ohne die Imagearbeit aber wäre der Dauererfolg jedoch nicht eingetreten.

Der elegante Profi

Mit dem Verweis auf Genre-Mix, auf Anpassung an Aktualitäten und gesellschaftliche Problemlagen sowie auf die Qualität der PR-Arbeit sind zwar sicherlich einige richtige Antworten auf die Frage nach den Ursachen der Bond-Popularität gegeben. Ob sie aber die umfassende Wirkung der populären Figur, der Figur in verschiedenen Medien, begreifbar machen, scheint mir noch ebenso fraglich zu sein wie die Frage nach dem einheitsstiftenden Element der Figur. Denn je mehr wir aufmerksam werden für die vielen, die sagen: „Mein Name ist Bond, James Bond“, desto mehr stellt sich die Frage, wieso wir trotzdem an die Möglichkeit glauben, Einverständnis zu erzielen, wenn wir über James Bond sprechen. Im Katalog zur Hildesheimer Bond-Ausstellung habe ich die Bedeutung von Logo und Silhouette (Hügel 1998b, 203ff) für die Sinnkonstruktion des kulturellen Zeichen James Bond herausgestellt und dabei am Rande auch auf den Eindruck von Bonds Eleganz verwiesen, der durch die Einheit von Waffe und Schütze hergestellt wird. Mir scheint, daß in der Eleganz Bonds,

die schon vielfach bemerkt, in ihrer umfassenden, einheitsstiftenden wie entwicklungs-offenen Kraft aber nicht erkannt wurde, ein Schlüssel für das Verständnis der Figur liegt.

Die Bedeutung der Eleganz hervorzuheben, wird auch von einer populären Rezeption Bonds nahegelegt, die den eleganten Profi geradezu zum Vorbild macht. So spricht ein amerikanischer Ratgeber für Manager von einem Bond-Syndrom und gibt die Empfehlung: „Tue alles, was immer Du tust und in welcher Situation Du auch bist, mit einem Lächeln.“ Ein solcher Ratschlag leuchtet uns unmittelbar ein, denn er läßt sich minutiös an heute gängige Populärphilosophien westlicher wie östlicher Richtung anschließen. Sich unbeeindruckt zu zeigen, vor allem den Anschein von Angestrengtsein zu vermeiden, das wird heute jedem Tennisspieler eingebläut und von jedem Filmschauspieler verwirklicht, der einen Profi gibt.

Der Profi ist ein Kämpfer; zwar nicht ohne Seele, aber ohne sie zu zeigen. Das gibt zum einen Ausdrucksraum für Seelisches, zum anderen Raum für Entwicklung, Spannung, Abwechslung. Der Profi bietet daher Raum für Zeitgenossenschaft. Denn die unbeeindruckbare Haltung des Kämpfers, des Duellanten, so wie wir sie heute schätzen, ist etwas durch und durch Historisches, wie ein Hinweis auf die Ritter- und Räuberhelden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, etwa auf Rinaldo Rinaldini, zeigt. Weiterhin gibt das Elegante – wenn es in der Spielart, wie wir es bei Bond am vordergründigsten bemerken, nämlich im Zusammenhang mit Luxus und mondäner Welt – zahlreiche, von Fleming wie vom Film immer wieder genutzte dramaturgische Möglichkeiten. So gibt der Gegensatz von Waffe und Abendanzug stets einen ebenso schönen Effekt wie der zeitlich enge Zusammenhang von Kampfeshärte und gesellschaftlich korrektem Benehmen. Und nicht zuletzt macht das Flair von großer Welt Bond zum Helden der Überflußgesellschaft und zur Wunschprojektion – nicht nur für Klein Mäxchen.

Durch die Art seiner Eleganz knüpft Bond an tradierte Vorstellungen seines Genres an, die von Beginn an zum psychologischen Ausgleich für das als schmutzig geltende Spionagesgeschäft dienten. Der Spion wird durch seine Eleganz zum sauberen Helden, wird familientauglich. Wahrscheinliches und Unwahrscheinliches werden zusammen hergestellt. Einerseits macht der elegante Spion seine phänomenale Überlegenheit im Kampf glaubhaft, da der elegante Kampfstil zugleich der effektivere zu sein scheint; andererseits befriedigt uns die Eleganz von Bonds Bewegungen derart, daß uns die Frage nach ihrer Realisierbarkeit (mit oder ohne Stuntman) gleichgültig ist. Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit interessiert uns auch deshalb so wenig, weil wir Bond in seiner Eleganz als unseren Stellvertreter anerkennen. Denn wo wir scheitern, siegt

Bond durch und mit Eleganz. Nicht zuletzt von hier aus bekommen die vielen technischen Spielereien, mit denen Bond von Q und anderen umgeben wird, ihren Sinn. Konnte früher ein Autofahrer einen Motor berbeanspruchen, berhitzen, wird heute in Autos die Geschwindigkeit abgeregelt. Strte uns früher der Mangel an Luxus und Bedienungskomfort an Waschmaschinen und Videorecordern, nutzen wir heute ihre vielen Programme gar nicht mehr. Lächelte früher jeder ernstzunehmende Schachspieler über Schach-Programme, schlägt heute Deep Blue Kasparow 2:1. Bond rettet mit seiner Eleganz, seinem automatischen, unnachahmlichen wie vollkommenen Verständnis für die Maschine die Ehre des Menschen. Er bleibt ihnen überlegen, ihr Herr und Meister. Daher auch geht er so rücksichtslos mit den technischen Spielzeugen um, zerstört sie geradezu lustvoll und kommt dabei überhaupt nicht in den Geruch des Vandalen, sondern vermag noch im Zerstören seine Eleganz zu wahren.

Jenseits aller dramaturgischen Vorzüge ist Eleganz für die Figur des James Bond selbst wichtig. Denn das Elegante stellt die Gesellschaftsfigur heraus. Eleganz ist gänzlich gesellschaftlich, gruppenbezogen wie anerzogen. Das Elegante hat keine ahistorische, anthropologische Grundierung. Durch die extreme Gesellschaftsorientierung wirkt Eleganz in allen Gesellschaften auf gleiche Weise: sie typisiert und entindividualisiert. Und hierin liegt der tiefste Grund für Bonds Eleganz. Bond ist nicht nur der Profi, sondern der entindividualisierte Profi, der Funktionstyp, wenn man will der Angestellte: James. (Daher auch ist er so leicht von verschiedenen Schauspielern darzustellen.)

Einen Spion entindividualisiert, als Funktionstyp zu entwerfen, liegt besonders nah, ist der Spion, der für die Macht eintritt, doch viel stärker auf seine Gesellschaft fixiert als etwa der für das Gute, für Moral kämpfende Detektiv. Auch die stärkere Abhängigkeit von Organisation sowie der Zwang zum Versteckten, zum Untergrund, also zur Maske, verlangen vom Spion mehr als von jedem anderen Helden, daß er sich als Individuum verleugnet. Daher ist es nur logisch, daß alles Individuelle zum Nachteil des Spions gerät, wie man aus dem Dossier der Russen über 007 beispielsweise erfährt, sind seine Persönlichkeit und Persönliches Schwäche:

First name: JAMES. Height: 183 centimetres; weight: 76 kilograms; slim build; eyes: blue; hair: black, scar down right cheek and on left shoulder; signs of plastic surgery on back of right hand (see Appendix „A“); all-round athlete; expert pistol shot, boxer; knife-thrower; does not use disguises. Languages: French and German. Smokes heavily (N.B.: special cigarettes with three gold bands); vices: drink, but not to excess, and women. Not thought to accept bribes. (Fleming 1964, 58)

Entsprechend zeigt Bond Persönlichkeit nur in der Niederlage:

[...] he limped off with his stick through the dusty bars of evening sunlight that filtered down through the trees in the park. Bond sat down on one of the seats opposite the island in the lake and took out his cigarette-case and lit a cigarette. He looked at his watch. Five minutes to six. He reminded himself that she was the sort of girl who would be punctual. He had reserved the corner table for dinner. And then? [...] Then slowly south, always keeping to the western roads, avoiding the five-star life. Slowly exploring. Bond pulled himself up. Exploring what? Each other? Was he getting serious about this girl? James. 'It was a clear, high, rather nervous voice. Not the voice he had expected. He looked up. She was standing a few feet away from him. He noticed that she was wearing a black beret at a rakish angle and that she looked exciting and mysterious like someone you see driving by abroad, alone in an open car, someone unattainable and more desirable than anyone you have ever known. Someone who is on her way to make love to somebody else. Someone who is not for you. [...] She looked at him carefully. What did the look remind him of? The Morphy look? The look he had given Drax on that last hand at Blades? No. Not quite. There was something else there. Tenderness? Regret? She looked over his shoulder. Bond turned round. A hundred yards away there was the tall figure of a young man with fair hair trimmed short. His back was towards them and he was idling along, killing time. Bond turned back and Gala's eyes met his squarely. 'I'm going to marry that man', she said quietly. 'Tomorrow afternoon.' And then, as if no other explanation was needed. 'His name's Detective-Inspector Vivian.' 'Oh,' said Bond, He smiled stiffly. 'I see.' [...] And now what? wondered Bond. He shrugged his shoulders to shift the pain of failure – the pain of failure that is so much greater than the pleasure of success. The exit line. He must get out of these two young lives and take his cold heart elsewhere. There must be no regrets. No false sentiment. He must play the role which she expected of him. The tough man of the world. The Secret Agent. The man who was only a silhouette. (Fleming 1956, 188f.)

So sehr Bond hier affektiv engagiert ist – er bleibt ganz und gar Geheimagent. Mit größtmöglicher, geradezu brutaler Objektivität, die die Figurenperspektive fast als Erzähler-Rede erscheinen läßt, beobachtet er die Szene, bleibt er fähig, bevor sich das Mädchen ihm zugewendet hat, beides zu sehen: Hier steht die attraktivste Frau, die er je gesehen hat, und dies ist eine Frau, die dabei ist, jemand anderen zu lieben. Damit gibt Fleming ein perfektes Beispiel für den abschließenden Selbstkommentar Bonds und zeigt zugleich, daß Bond seine Rolle wahrhaft verinnerlicht hat.

Es stellt sich die Frage, ob solche Erkenntnis der eigenen Funktionsexistenz eine Durchbrechung derselben darstellt. Sicher ist: Bond formuliert hier selbst

die Grenzen seiner Aufgaben bzw. seines Genres, die er als Spion zu respektieren hat. Wie nahe Bond an diese Grenzen geht und wie fest sie doch bleiben, zeigt vielleicht am deutlichsten die berühmte Sequenz im Foltertunnel des Dr. No. In zwei langen Kapiteln läßt Fleming Bond nichts tun als leiden, so daß man von ihm als „Schmerzensmann“ (Kortmann 1998, 23) sprechen kann. Einige Kostproben:

The next thing he knew was a searing pain up his arm and the crack of his head hitting the stone floor. He lay, stunned, with only the memory of a blue flash and the hiss and crackle of electricity to tell him what had hit him. Bond got to his knees and stayed there. He bent his head down and shook it slowly from side to side like a wounded animal. He noticed a smell of burning flesh. [...] Six inches at a time, Bond's body began to worm up the shaft – expand shoulders to grip the sides, lift feet, lock knees, force the feet outwards against the metal and, as the feet slipped downwards with his weight, contract shoulders and raise them a few inches higher. Do it again, and again and again. Stop at each tiny bulge where the sections joined and use the millimetre of extra support to get some breath and measure the next lap. [...] Don't worry about cramp. Don't worry about your screaming muscles or the swelling bruises on your shoulders and the sides of your feet. Just take the silver inches as they come, one by one, and conquer them. [...] Now half Bond's mind was dreaming while the other half fought the battle. He wasn't even conscious of the strengthening breeze or the slowly brightening light. He saw himself as a wounded caterpillar crawling up a waste pipe towards the plug-hole of a bath. What would he see when he got through the plug-hole? A naked girl drying herself? A man shaving? [...] Bond thrust his knife between his teeth and his hand dived for the crook of the wire spear. He tore it out, got it between his two hands and wrenched the doubled wire almost straight. He would have to let go with one arm to stoop and get within range. If he missed, he would be torn to shreds on the fence. Now, before he died of the pain! Now, now! [...] The stinking, bleeding, black scarecrow moved its arms and legs quite automatically. The thinking, feeling apparatus of Bond was no longer part of his body. It moved alongside his body, or floated above it, keeping enough contact to pull the strings that made the puppet work. Bond was like a cut worm, the two halves of which continue to jerk forward although life has gone and been replaced by the mock life of nervous impulses. Only, with Bond, the two halves were not yet dead. Life was only in abeyance in them. All he needed was an ounce of hope [...]. He looked down at his brown and white body, striped and pock-marked with red. On an instinct he felt his pulse. It was slow but regular. The steady thump of life revived his spirits. What the hell was he worrying about? He was alive. The wounds and bruises on his

body were nothing – absolutely nothing. They looked ugly, but nothing was broken. Inside the torn envelope, the machine was quietly, solidly ticking over. Superficial cuts and abrasions, bloody memories, deathly exhaustion – these were hurts that an accident ward would sneer at. Get on, you bastard! Get moving! Clean yourself and wake up. (Fleming 1960, 151ff)

Minutiös, in geradezu naturalistischem Sekundenstil, die Innensicht in ihrem Fokus virtuos variierend, präzise, voll psychologischen Realismus' und Detailreichtums, steigend und retardierend, mit vielfachen rhetorischen Markierungen, bietet Fleming mehr als Genauigkeit im Technischen, mehr als seinen berühmten „Fleming-Effekt“ (Amis 1964). In der Konzentration auf den rein physischen Schmerz, denn anders als bei den Schmerzensmännern und -frauen der literarischen Vergangenheit säkularisiert Fleming den Schmerz, findet er die zeitgenössische Position der Schmerzensdarstellung. Konsequenterweise fällt der Moment des Schmerzes, dem einzigen, in dem der Spion zur Verstellung unfähig ist, mit dem Moment des A-Menschlichen zusammen: „He had come to the end of his human reactions to pain and adversity. [...] But there were animal reserves of desperation left and, in a strong animal, those reserves are deep.“ (Fleming 1960, 157) Die Kampfmaschine vermag sogar diesen Punkt zu überwinden. Während Saint Exupéry seinen im Eis abgestürzten Helden voller Stolz sagen läßt: „Was ich geschafft habe, kein Tier hätte es zuwege gebracht“ (1947, 45), aber nicht offenbart, was den Flieger überleben läßt, erklärt Fleming die alle Schmerzen überwindende Kraft Bonds mit dessen Wissen von der Bedeutung des Auftrags und dem Gedanken: „He thought of the girl and the thought gave him strength.“ Auch im Extremen ordnet Fleming seine Figur ein, entläßt sie nicht aus dem Raster von Genre und Rolle.

Trotzdem: in seinen Schmerzen existiert Bond nicht nur auf und durch ein ihm fremdes Ziel hin, sondern lebt aus dem Gegenwärtigen heraus. Was den nur oberflächlich geschilderten Ekstasen der vielen One Night-Stands abgeht, zeigen ihre zahllosen negativen Entsprechungen in den konvulsivischen Schmerzensmomenten: den Glanz des Diesseitigen, des Vitalen, das aus Bond den Körper-Helden par excellence macht.

Von hier aus, vom Feiern des Körpers bekommt die sexuelle Attraktivität Bonds ein Mehr an Sinn – über die bloße männliche Attraktivität hinaus. Bonds Vitalität, seine Gegenwärtigkeit bilden einen Gegenpol zu seiner entfremdeten Existenz als kleines Teil in einer Organisation. Sie stellen ein Gleichgewicht her, machen aus ihm einen ambivalenten Charakter, den man nicht festlegen kann, machen ihn interessant.

Spieler und Spion

Die Betonung des Körpers hat nicht nur psychologisch ihren Sinn – sie ist auch dramaturgisch notwendig. Bond siegt dank seiner körperlichen Attraktivität, seiner erotischen Ausstrahlung und demonstriert damit am sinnfälligsten, daß es sein persönlicher Triumph ist. Nur er kann Pussy Galore umdrehen, Tatjana Romanova überzeugen, Solitaire aus ihrer Abhängigkeit befreien. Kämpfen und Gut-vorbereitet-Sein können auch andere. Bond als Person ist jedoch nicht zu ersetzen. Damit wird unser Held nicht nur attraktiver gemacht, zugleich wird seine Notwendigkeit beglaubigt. Wir verstehen: nur Bond kann die Welt retten. Um so notwendiger Bond wird, um so größer aber erscheint die Gefahr für die Welt zu sein. Denn wenn alles an einer Person hängt...

Die zugespitzten, geradezu exaltiert dramatischen Höhepunkte von Bonds Abenteuern haben also ihren tiefen Sinn. Sind dramaturgisch abgefedert in der Gesamtanlage der Geschichten wie in der Psychologie der Hauptfigur. Zuspitzung als dramaturgische Grundform wird wiederum durch Körperliches besonders sinnfällig. Wenn Bond als Schmerzensmann gezeigt wird, der am Ende seiner Kraft und seiner Möglichkeiten ist, dann wird auch dem letzten Leser, dem letzten Zuschauer klar – diese Welt steht am Abgrund.

Und das ist vor allem das Bild, das Fleming, das Bond zeigt: eine Welt am Abgrund, die gerade noch einmal gerettet wird.

Von hier aus erschließt sich, denke ich, auch der latente Pessimismus Flemings. Nicht nur, weil eine Welt, die nur durch einen Spieler zu retten ist, sich schon aufgegeben hat, sondern auch, weil der Spieler eine Figur ist, für die Glück unerreichbar bleibt. Denn Bond weiß, daß sich das Glück im Spiel nicht kontrollieren läßt. Trotzdem glaubt er, daß es kein Pech, sondern nur schlechtes Spielen gibt. Was zunächst ein Widerspruch zu sein scheint, löst sich ganz einfach auf: Der wahre Spieler kennt nur das Phänomen Spiel, nicht aber das Phänomen Glück oder Pech, weil er beides einfach hinnimmt:

But it had to be understood and recognized for what it was and not confused with a faulty appreciation of the odds, for, at gambling, the deadly sin is to mistake bad play for bad luck. And luck in all its moods had to be loved and not feared. (Fleming 1955, 40)

Eine solche Haltung kann letztlich nur der einnehmen, der sich in keiner Weise vom Spiel und schon gar nicht von seinem Ausgang beeindruckt läßt. Spielen heißt für den echten Spieler nicht leben! Es ist weder Leben noch Tod, sondern ein Drittes. Nur deshalb kann Bond – „always been a gambler“ (Fleming 1955, 39) – auch davon sprechen, daß das Glück in allen seinen Launen ihn noch nie-

mals existentiell berührt hat. Allerdings empfindet er dies ausdrücklich als einen Mangel, denn er gesteht sich dies ein. Bond kann sein Spielertum also nicht realisieren, ohne dafür einen Mangel an Leben in Kauf zu nehmen. Hier tut sich das Paradox des wahren Spielers und des wahren Spions auf: Er hat zu wählen, bzw. er hat schon gewählt – zwischen dem Spiel und dem Leben, zwischen der Aufgabe und dem Glück.

Bonds Philosophie von Spiel und Glück – wie sie explizit am eindringlichsten in *Casino Royale* dargelegt ist, aber implizit jedes Bond-Abenteuer grundiert – handelt im Kern von der Unvereinbarkeit seiner Arbeit mit seinem Leben. Der Profi hat nur die Wahl, entweder zu leben (und glücklich zu werden), dann aber beruflich ein Verlierer zu sein bzw. aus dem Job aussteigen zu müssen, oder aber auf privates Glück und Leben zu verzichten, um dem „todbringenden Zeichen“ beim Ausüben seines Berufes zu entgehen.

Bond als Subjekt kann sich – ganz im Sinne der zeitgenössischen Philosophie – also nur in einem Akt der Wahl konstituieren. Gleichgültig, welche Wahl getroffen wird, es bleiben Defizite – nur im Moment der Wahl ist man in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts ganz bei sich. Daher erscheint Bond uns umso menschlicher und literarisch umso glücklicher, je begründeter er in *Im Dienste Ihrer Majestät* (1963) und vor allem in *Casino Royale* an seinem Beruf (und an seinem Spielglück) zweifelt.

Der Mann von Welt

Die Momente des Selbstzweifels, ja der Verzweiflung brechen die Figur aber nicht auf. Bond bewahrt Haltung, auch wenn die Niederlage in Spiel und Beruf oder Liebe (scheinbar) endgültig ist. Diese Haltung zielt, anders als bei dem Profi-Kämpfer Rambo, nicht darauf, sich stoisch unberührt zu geben oder gar das Erlebte zu verdrängen. „Ein Indianer kennt keinen Schmerz“ – das ist nicht Bonds Sache. Bonds Haltung, die ihn nie verläßt und die ihn etwa vollendet höflich sein läßt, wenn die geliebte Frau ihm einen Korb gibt, oder die es ihm erlaubt, schlagfertig und witzig zu reagieren, wenn ihm Schmerzen und der Tod angekündigt werden, zeigen ihn vielmehr als Mann von Welt. Als – englisch gedacht – Gentleman weiß er sich nicht nur in allen Lebenslagen gut, sondern auch angemessen zu benehmen; und das schließt auch das Brechen von Regeln ein. Bond verkörpert, wie sein erster Filmproduzent sagt, „a certain inimitable english style, knowing to wear, what to drink, what to say – and when to break the rules.“ Auch wenn die Situation seiner Herrschaft entglitten ist, bleibt Bond souverän, weil und indem er sich in jeder Beziehung angemessen verhalten kann. Er bleibt Herr der Lage, weil er ein Mann von Welt ist. Und deshalb kann er

überzeugend bluffen (etwa gegenüber Goldfinger, angeschnallt auf der Laser-Folterbank) oder aus der Situation heraus eine verblüffende Kampf- oder Fluchtstrategie entwickeln. Der Motorrad-Stunt aus TOMORROW NEVER DIES, der geradezu zur Erkennungs-Sequenz des vorletzten Bond-Films geworden ist, setzt eine lange Tradition ähnlicher Szenen fort. Sie sind nicht bloß spektakulär – wie man zunächst glaubt. Sie machen dramaturgisch Sinn, weil sie Zentrales der Figur verdeutlichen. Die Flucht Bonds und seiner chinesischen Partnerin ist entsprechenden Szenen aus Mantel und Degen-Filmen nachgebildet. Wie die waghalsigen Reiter mit der geretteten Dame auf einem Pferd Hcken und andere natürliche Hindernisse überwinden, überspringt Bond Häuserschluchten und Fahrzeuge; am Ende schließlich den Hubschrauber. Die beständigen Fragen von Wai Lin: „Was haben Sie vor?“ steigern die Spannung und verweisen auf den persönlichen Anteil Bonds an dieser Fluchtstrategie.

In allen Sätteln gerecht, gelingt Bond das Außergewöhnliche. Die perfekte Beherrschung des Motorrads wirkt psychologisch nicht zuletzt deshalb glaubhaft, weil wir von langer Seh- und Lektüreerfahrung her wissen, daß Bond jede Anforderung erfüllen wird. Bond vollbringt keine Kunststücke, was er tut, ist das in der Situation Richtige. Der ästhetische Reiz, den seine Handlungsweise zugleich entfaltet, enthält stets die Komponenten des Angemessenen und des Persönlichen, also des Eleganten. Denn generell, nicht nur bei der Kleidung, gilt, daß der Elegante „die Ansprüche des allgemeinen Geschmacks individuell abgewandelt“ (Böckmann 1949, 365) hat. Die große Beachtung, die das Gutangezogen-Sein der literarischen wie der filmischen Figur erfahren hat, ist nur der äußerliche Ausweis für die Bedeutung, die das Elegant-Sein für Bond hat. Der elegante Held ist ein attraktiver Mann. Daher steht er als Objekt dem (weiblichen) Blick fürs Angeschaut-Werden zur Verfügung, wie er – da zur Eleganz stets Souveränität, ja Distanzierungsvermögen gehört – ein die (weiblichen) Objekte Ansschauender ist. Seine Eleganz synthetisiert die ganze Figur in ihren verschiedensten Funktionen wie ihre gegensätzlichen Vorlieben und Gewohnheiten. Kleidung, Kampfstil, das In-die-Szene-Treten, selbst der Körper und das Auftreten des Spielers, des Spions, der literarischen und der Filmfigur wie der in der Werbung auftretenden, sind stets elegant. Der Mann ohne Ecken und Kanten, der sich beim Töten keinen Finger schmutzig macht, scheint daher von großer Einheitlichkeit zu sein, obwohl die Figur gar nicht auf psychologische Stimmigkeit angelegt ist (vgl. Hügel 1998a, 119); während etwa Sherlock Holmes in zwei Charaktere auseinanderzufallen scheint, in den Detektiv und den Privatmann. Zugleich, und dies ist vielleicht noch wichtiger, sozialisiert und historisiert das Elegante die Figur; denn da es sich auf den stets im Fluß befindenden „Anspruch des allgemeinen Geschmacks“ bezieht, kann „die Eleganz einer

Epoche niemals der der vorhergehenden oder der der nachfolgenden gleichen“ (Rouff 1956, 69).

Bond ist zwar durch seine Eleganz in entschiedenem Sinn Gesellschaftsmensch, verkörpert aber nicht durchgängig ein bestimmtes Ideal, etwa das des Gentleman, wie David (1991) glaubt. Bond muß vielmehr als Spieler und Spion jeweils neu umschrieben werden.

Literatur

- Amis, Kingsley (1966) *Geheimakte James Bond*. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Bennett, Tony / Woollacott, Janet (1987) *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. London: Mac Millan.
- / — (1998) *Das Phänomen Bond*. In: Hügel/v. Moltke 1998, S. 184-191.
- Böckmann, Paul (1973) *Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd 1. Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache*. 4. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- David, Hugh (1991) *Heroes, Mavericks and Bounders. The English Gentlemen from Lord Curdson to James Bond*. London: Joseph.
- Denning, Michael (1998) Lizenziert zum Schauen: James Bond und das Heroische des Konsums. In: Hügel/v. Moltke 1998, S. 137-153.
- Fleming, Ian (1955) *Casino Royale*. London: Pan Books.
- (1960) *Dr. No*. London: Pan Books.
- (1956) *Moonraker*. London: Pan Books.
- (1964) *From Russia With Love*. London: The Book Club.
- Hügel, Hans-Otto (1998a) Die Gesten der literarischen Figur James Bond. In: Hügel/v. Moltke 1998, S. 115-127.
- Hügel, Hans-Otto (1998b) Die populäre Figur James Bond. In: Hügel/v. Moltke 1998, S. 192-211.
- / v. Molke, Johannes (Hg.) (1998) *James Bond. Spieler und Spion. Begleit- und Lesebuch zur Ausstellung: James Bond. Die Welt des 007*. Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum.
- Kortmann, Christian (1998) Ein Schmerzensmann. In: Hügel/v. Moltke 1998, S. 23-28.
- Morley, David (1997) Radikale Verpflichtung zu Interdisziplinarität. Ein Gespräch über Cultural Studies. In: *Montage/AV* 6,1, S. 36-66.
- Rouff, Maggy (1956) *Philosophie der Eleganz*. 4.Aufl. München: Prestel.
- Saint Exupéry, Antoine de (1947) *Wind, Sand und Sterne*. Tübingen: Vita Nuova Verlag.

Tesche, Siegfried (1995) *Das große James Bond Buch. 007 – Stars und Stories*. Berlin: Henschel.

Woodhead, Colin (Hg.) (1996) *Dressed to Kill. James Bond the Suited Hero*. Paris/New York: Flammarion.