

„James Bond Will Return“:

Der serielle Charakter der James Bond-Filme

Wiederkehrende Elemente in 40 Jahren Action-Kino

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. Phil.

vorgelegt dem Fachbereich 13, Philologie I
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Georg Mannsperger

Haselweg 18

72076 Tübingen

aus Reutlingen

2003

Referent:

Korreferent:

Jahr der mündlichen Prüfung: 2003

Inhaltsverzeichnis

1. Vorspann	6
1.1 Einführung: Die Serienfigur als Wirtschaftsgut	6
1.2 Hinweise zur Benutzung	9
2. Das britische Kino und James Bond – eine medienhistorische Einordnung.....	12
2.1 Warum James Bond zu einem amerikanischen Held britischen Ursprungs wurde	12
2.2 Strömungen und Stimmungen im Vorfeld der James Bond-Serie.....	13
2.2.1 Amerikanische Vorherrschaft und britisches Kino.....	13
2.2.2 Alfred Hitchcock, Michael Balcon und die Ealing Comedys	14
2.2.3 Hammer Productions und die Serialisierung des Horrors	15
2.2.4 Realität und grauer Alltag: Das Free Cinema.....	17
2.2.5 Die frühen Filme Harry Saltzmans	17
2.2.6 Männerfiguren des Free Cinema	18
2.2.7 Swinging London und die britische Filmkomödie der 60er	19
2.3 Die generischen Wurzeln der James Bond-Filme	21
2.3.1 Die 60er Jahre und das Phänomen James Bond	21
2.3.2 Literarische Quellen	22
2.3.2.1 Die verschiedenen Ausrichtungen des Thrillers	22
2.3.2.2 Kriminalliteratur und Detektivromane	24
2.3.3 Die Filme im Genre-Kontext.....	26
2.3.3.1 Der Film-Thriller und James Bond.....	26
2.3.3.2 Britische Serienhelden als Vorbilder	27
2.3.3.3 Alfred Hitchcock und der Aufstieg des Thriller-Genres	30
2.3.4 Geschüttelt, nicht gerührt: Die Bond-Filme als Genre-Mix	36
2.4 Zwischen Spionage- und Weltraumfantasie: Die Regel-Dramaturgie	37
2.5 Tränenreich: Die Ausnahme	40

3. Wiederkehrende Rollenfiguren der James Bond-Serie41

3.1 Die verschiedenen Verkörperungen des James Bond.....	41
3.1.1 Sean Connery und der Stallgeruch der Arbeiterklasse	42
3.1.2 George Lazenby, der nette Spion von nebenan	51
3.1.3 Und noch einmal Connery: <i>Diamonds Are Forever</i>	56
3.1.4 Roger Moore, der Aristokrat unter den James Bonds	58
3.1.5 Timothy Dalton und der Alltag des Frontkämpfers.....	66
3.1.6 Pierce Brosnan und die Entzauberung des James Bond.....	72
3.2 Am anderen Ende des Spektrums von Gut und Böse: Die Gegenspieler	81
3.2.1 Die narrative Bedeutung des Gegenspielers	81
3.2.2 Dr. No als Urbild aller Bond-Gegenspieler	85
3.2.3 Goldfinger: Gewalt, Gier und große Pläne	86
3.2.4 Die Weltbeherrscher: Blofeld, Largo, Stromberg, Drax, General Orlov.....	88
3.2.5 Die Monopolisten: Kananga, Scaramanga, Zorin, Carver.....	101
3.2.6 Die Individual-Verbrecher.....	111
3.3 Umsorgt, umkämpft, ermordet: Die Frauenfiguren.....	118
3.3.1 Die „Schaumgeborene“: Honey Rider.....	119
3.3.2 Tatiana Romanova und die sanfte Seite der Sowjetunion	121
3.3.3 Rosa Klebb, die Antithese zum typischen „Bond-Girl“	122
3.3.4 Pussy Galore und die entproblematisierte Weiblichkeit.....	123
3.3.5 Mrs. James Bond: Tracy Di Vincenzo.....	125
3.3.6 Der Antagonismus von Spiritualität und Sinnlichkeit in der Figur Solitaire ..	127
3.3.7 Emanzipation, im Sinne James Bonds: Anya Amasova.....	129
3.3.8 Melina Havelock, die Elektra des Bond-Universums	131
3.3.9 Andrea Anders und Octopussy	134
3.3.10 Die neue Form der Weiblichkeit: May Day	137
3.3.11 Die Killerfigur als Verführerin: Xenia Onatopp.....	139
3.3.12 (Fast) ein weiblicher Gegenspieler: Elektra King	140
3.3.13 Die ewige Miss Money Penny	143
3.3.14 Die Wandlungen des Geheimdienst-Chefs.....	148

4. Macher und Machart: Die Gestalter der James Bond-Filme.....	152
4.1 Die Bildgestaltung	152
4.1.1 Ted Moore und der unverwechselbare „Bond-Look“	152
4.1.2 Michael Reeds Stil des Subjektiven und Artifiziiellen.....	156
4.1.3 Licht und Schatten im Dienst des Kinos: Claude Renoir	157
4.1.4 Die Comic-Ästhetik Alan Humes	158
4.1.5 Bond Noir: Die Kameraarbeit von Alec Mills.....	160
4.1.6 Der Action-Stil der 90er: Phil Meheux, Robert Elswit und Adrian Biddle.....	161
4.1.7 Zusammenfassung	163
4.2 Die Montage	164
4.2.1 Abstraktion der Emotion – Peter Hunt	164
4.2.2 Verschlüsselung und Verinnerlichung – John Glen	169
4.2.3 Der Montagestil der 90er Jahre	171
4.3 Die Komponisten der Bond’schen Filmmusik	173
4.3.1 John Barrys Ton-Welten.....	173
4.3.2 Der „fünfte Beatle“ verstärkt James Bond: George Martin.....	179
4.3.3 Der Folklore-Mix Marvin Hamlischs	181
4.3.4 Einmal Disco und zurück: Die Entwicklung bis zu den 90er Jahren	182
4.4 Das Set Design.....	183
4.4.1 Ken Adam und das Prinzip der „Heightened Reality“	183
4.4.1.1 Zur künstlerischen Grundauffassung Ken Adams	183
4.4.1.2 Frank Lloyd Wright und Bauhaus: Ein Exkurs	189
4.4.1.3 Bond and Beyond: Weitere Film-Sets von Ken Adam.....	191
4.4.1.4 Themen und Motive in Ken Adams Set Design	192
4.4.2 Zurück zur Natur – der Ansatz Syd Cains	195
4.4.3 Große Schuhe zu füllen: Die Zitierfreudigkeit Peter Lamonts	196

5. Das „Bond-Opening“ als filmische Standardsituation.....	198
5.1 Vorgeschichte oder direkt ins Geschehen: Die Pre-Credits-Sequenzen.....	198
5.1.1 Die Vortitelsequenz als Vorfilm: Die ersten Jahre.....	198
5.1.2 Das Prinzip der atmosphärischen Exposition: Die zweite Phase	199
5.1.3 Von den späten 70er Jahren bis heute	201
5.2 Mehr als nur Namenslisten: Die Titelsequenzen.....	203
5.2.1 James Bonds Film-Geburt: „Harry Saltzman & Albert Broccoli present“.....	203
5.2.2 Die Bedeutungsebenen der Titelsequenz von <i>Dr. No</i>	204
5.2.3 Das Frühwerk von Maurice Binder	207
5.2.4 Die <i>Dr. No</i> -Titelsequenz als Gesamtkunstwerk	208
5.2.5 Exkurs: Die Avantgarde des absoluten Films.....	209
5.2.6 Zur dramaturgischen Gliederung der <i>Dr. No</i> -Titelsequenz.....	210
5.2.7 Analysemethodik für Titelsequenzen	211
5.2.8 Die Arbeit von Saul Bass als Vorbild für die Bond'schen Titelsequenzen.....	212
5.2.9 Lustobjekt Frauenkörper: Robert Brownjohns Titelsequenzen.....	213
5.2.10 Psychoanalytische Aspekte im Werk Maurice Binders.....	216
5.2.11 Symbolik im Geheimdienst ihrer Majestät.....	218
5.2.12 Designerische Spiegelungen der unergründbaren weiblichen Seele	218
5.2.13 Maurice Binders Bildsprache	220
5.2.14 Die späten Titelsequenzen von Maurice Binder.....	221
6. Abspann.....	224
6.1 Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.....	224
6.2 Resümee.....	229
7. Anhang.....	230
7.1 Bibliografie.....	230
7.2 Filmografie	231
7.3 Bildnachweis.....	238
7.4 Sequenzprotokoll.....	239

1. Vorspann

1.1 Einführung: Die Serienfigur als Wirtschaftsgut

007: Das ist der Action-Held, der Millionen von Lesern und noch mehr Zuschauern aus Kino und Fernsehen durch seine unverwechselbaren Merkmale bekannt ist: Der Beruf des Agenten im britischen Geheimdienst, der ihm hundertprozentige Geistesgegenwart und in zunehmendem Maße auch körperliche Kampfkraft abverlangt, ermöglicht diesem attraktiven Mann auch ein Leben als Charmeur, Frauenverführer und Gentleman in vornehmsten Kreisen. 007 ist aber auch das Kürzel für ein medienübergreifendes, seit Jahrzehnten global am Markt etabliertes Wirtschaftsunternehmen. Neben einer kaum mehr überschaubaren Menge von Merchandising-Artikeln, durch deren Verkauf die populären Elemente der Filme zu Geld gemacht werden, ermöglicht die James Bond-Figur, die sich hinter dem Codenamen 007 verbirgt, auch filmfremden Markeninhabern ein enormes Marketingpotenzial. So wirft der Geheimagent Ihrer Majestät in zahllosen Werbespots seine eigene Beliebtheit für Konsum- und Lifestyleprodukte wie Herrenanzüge, Nobel-Uhren oder Pralinen in die Waagschale.

Im Mittelpunkt all dieser Wirtschaftsstrategien stehen jedoch die Filme, deren auf regelmäßige Wiederkehr angelegtes Erscheinen alle zwei bis drei Jahre einen neuen Vermarktungszyklus auf allen Ebenen einläutet. Die immer aufwändiger hergestellten Filme werden über die gesamte Wertschöpfungskette hinweg wirtschaftlich verwertet. Nach ersten Drehberichten, Teasern und Vorab-Interviews, durch die noch in der Produktionsphase Neugier beim Publikum geweckt wird, erscheint das neueste Bond-Abenteuer jeweils zuerst im Kino (wobei der Starttermin in den einzelnen Ländern nach strategischen Gesichtspunkten optimiert wird), dann auf Kauf- und Leihvideos (für deren Vertrieb jeweils ein exaktes Zeitfenster festgelegt wird, um sich nicht gegenseitig Konkurrenz zu machen), einige Monate später auf Pay TV und zuletzt im frei empfangbaren Fernsehen. Dieses Muster hat sich seit den 80er Jahren durch die Weiterentwicklung der verschiedenen Video- und Fernsehmedien herausgebildet und kommt heute beim Vertrieb aller größeren Filmproduktionen zum Einsatz. Die dadurch gewachsene Bedeutung des Films als millionenschweres Wirtschaftsgut bedingt auch ein steigendes ökonomisches Risiko: Produktion und Distribution der verschiedenen Formate verursachen Kosten, die der Film über die unterschiedlichen Medien hinweg wieder einspielen muss.

Daher erfolgen auch die Entscheidungen in den Chefetagen der Filmindustrie zunehmend nach Paradigmen der klassischen Betriebswirtschaft. Der größte Aufwand in der Markenkommunikation ist die Neueinführung eines Produktes in den Markt. Ist eine Marke dann im Bewusstsein der Verbraucher präsent, lässt sich mit immer weniger Aufwand ein gleich bleibender Verkaufserfolg erzielen. Nach dieser Gesetzmäßigkeit werden die Kinos, Videorekorder und Fernseher dieser Welt von immer neuen Fortsetzungsfilmen überschwemmt, die eine etablierte Figuren- und Handlungskonstellation in nur leicht abgewandelten Neuauflagen des gleichen Erfolgsrezepts wiederkehren lassen.

Beispiele dafür sind *Star Wars* (zu dessen Trilogie aus den späten 70er und frühen 80er Jahren rund zwei Jahrzehnte später in drei „Prequels“ eine Vorgeschichte erzählt wird)¹, *Harry Potter*² (bei dem die Verfilmungsrechte für die von der Autorin auf sieben Bücher konzipierte Reihe schon bei Erscheinen des vierten Bandes komplett verkauft waren) und *The Lord of the Rings*³ (dessen auf J. R. R. Tolkiens Buchtrilogie aus den 50er Jahren basierenden drei Filme gleich auf einmal abgedreht wurden, um im Abstand von je einem Jahr in die Kinos gebracht zu werden). Eine ähnlich lang anhaltende Erfolgsgeschichte wie die James Bond-Filme kann die seit den späten 60er Jahren erscheinende Reihe *Star Trek*⁴ vorweisen. Umgekehrt wie die eher erdgebundenen Abenteuer des Geheimagenten Bond waren die Geschichten des Raumschiffs Enterprise zunächst für den kleinen TV-Schirm konzipiert, um nach einer Wiederauferstehung im Kino schließlich in Form von mehreren parallel laufenden Serien gleichzeitig in beiden Medien präsent zu sein. Auch den Spionageserien *I Spy*⁵, *The Avengers*⁶ und *Mission: Impossible*⁷ gelang der Sprung vom Bildschirm auf die Kinoleinwand, allerdings ohne eine gleichzeitige Fortsetzung als Fernsehserie.

¹ *Star Wars*, George Lucas USA 1977; *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner USA 1980; *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Richard Marquand 1983; *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, George Lucas USA 1999; *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, George Lucas 2002.

² *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, Chris Columbus USA 2001; *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Chris Columbus USA 2002.

³ *Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson USA/NZ 2001; *Lord of the Rings – The Two Towers*, Peter Jackson USA/NZ/GER 2002; *Lord of the Rings – The Return of the King*, Peter Jackson USA/NZ 2003.

⁴ *Star Trek*, TV-Serie USA 1966-69; Seit 1979 erschienen insgesamt 10 Kinofilme.

⁵ *I Spy*, TV-Serie USA 1965-68; Kinofilm: *I Spy*, Betty Thomas USA 2002.

⁶ *The Avengers*, TV-Serie UK 1961-69. Kinofilm: *The Avengers*, Jeremiah Chechik USA 1998

⁷ *Mission: Impossible*, TV-Serie USA 1966-73; Kinofilme: *Mission: Impossible*, Brian de Palma USA 1996; *Mission: Impossible II*, John Woo USA 2000.

Bei fast allen genannten Beispielen handelt es sich um die Wiederaufnahme eines Jahrzehnte vorher in einem anderen Medium erfolgreichen Stoffes. Die James Bond-Filme dagegen basieren wie *Harry Potter* auf einem Massenphänomen ihrer Zeit, das gerade einen ersten Höhepunkt erlebte, als die amerikanischen Filmproduzenten Albert R. Broccoli und Harry Saltzman eine gemeinsame Firma (EON) gründeten, um die bereits international verbreiteten Romane von Ian Fleming zu einer ähnlich erfolgreichen Kinoserie zu machen. Denn, ebenso wie im Fall des Harry Potter, waren auch die James Bond-Filme von Anfang an als ein klassisches „Serial“ konzipiert – mit einem regelmäßig wiederkehrenden Figuren-Ensemble, sich wiederholenden Handlungsstrukturen und einer spezifischen Dramaturgie. Die Filmemacher hatten also schon in den 60er Jahren, lange vor dem Aufkommen des kalkulierten Booms von Fortsetzungen großer Kassenerfolge, das wirtschaftliche Potenzial und die Synergieeffekte einer Kinoserie erkannt und bereits die ersten Filme hinsichtlich einer größtmöglichen Kontinuität entwickelt – was sich auch retrospektiv durch eine Analyse der einzelnen Filmelemente feststellen lässt. Dies soll die vorliegende Arbeit leisten. Die wesentlichen inhaltlichen und formalen Gesichtspunkte werden dabei gesondert in eigenen Kapiteln betrachtet. Zunächst wird die Figurenkonstellation untersucht, die stets charakterisiert ist durch die Dreiecksbeziehung zwischen James Bond, seinem verbrecherischen Gegenspieler und den Frauenfiguren, die dazwischen stehen und oftmals mehrfach die Seiten wechseln. Ein besonderes Augemerkt wird bei der Betrachtung der wiederkehrenden Figuren auf dem Zwiespalt zwischen der jeweils gleich bleibenden Grundcharakterisierung und dem Bedürfnis der Darsteller nach einer eigenständigen Rolleninterpretation liegen und auf den unterschiedlichen Methoden, wie die James Bond-Filme mit diesem Problem umgegangen sind. Danach werden die filmgestalterischen Mittel untersucht und die Entwicklung, die sie seit den 60er Jahren durchlaufen haben. Bei der Analyse von Kameraführung, Schnitt, Filmmusik und Set Design gehe ich dabei immer von dem Filmschaffenden aus, der für den jeweiligen Bereich verantwortlich zeichnete. Diese Kategorisierung eignet sich deswegen gut, weil viele Crewmitglieder über Jahre und teilweise Jahrzehnte hinweg konstant an den James Bond-Filmen beteiligt gewesen sind. Im abschließenden Kapitel werden zwei dramaturgische Besonderheiten untersucht, durch die sich die James Bond-Filme auszeichnen: Mit einer ausgefeilten Strategie stimmen sie den Zuschauer jeweils in den ersten Filmminuten auf das folgende Kinoereignis ein. In einer charakteristischen Titelsequenz erscheinen zu einem eigens komponierten Popmusik-Song wesentliche Elemente aus der James Bond-Welt und einige die Filmhandlung vorwegnehmende Andeutungen. Auch der Vergleich

dieser Vorspanne bringt Erkenntnisse bezüglich des seriellen Charakters der Filme. Noch vor der Titelsequenz wird jedoch bereits eine Szene gezeigt, die einen kurzen Handlungs-ausschnitt enthält. Das Herausarbeiten des Zusammenhangs, in dem diese Vortitelsequenz (pre-credits sequence) zum Hauptfilm steht, ermöglicht Rückschlüsse auf die Absicht, mit der sie jeweils eingesetzt wurde.

Um zu verstehen, wie diese inhaltlichen und filmtechnischen Standards entstanden sind, ist es jedoch erforderlich, auch einen Blick auf das Umfeld der James Bond-Filme zu werfen. Daher erfolgt zunächst einleitend ein medienhistorisches Kapitel, das die Bond-Reihe in den Kontext der britischen Filmgeschichte (unter besonderer Berücksichtigung des amerikanischen Einflusses) einordnet und die generischen Wurzeln des Stoffes in Kino und Literatur aufzuspüren versucht. Dabei wird auch deutlich werden, dass das Grundkonzept einer Filmserie zum damaligen Zeitpunkt keineswegs neu war. Erst als sich die James Bond-Filme Mitte der 60er Jahre zu spektakulären Großproduktionen entwickelten, begannen sie, ihre Ausnahmestellung einzunehmen: Nicht mehr kostengünstig für ein bestimmtes Publikumssegment hergestellte Einzelepisoden, sondern kostspielige Leinwand-Epen für alle Bevölkerungsschichten – mit einer Neuauflage alle zwei Jahre. Schon im Abspann des zweiten Films, *From Russia With Love*, wurde dem Publikum versichert, dass es ein Wiedersehen mit dem smarten Geheimagenten geben würde: THE END – NOT QUITE THE END – JAMES BOND WILL RETURN IN THE NEXT IAN FLEMING THRILLER „GOLDFINGER“. Eine derartige Ankündigung der nächsten Ian Fleming-Verfilmung wurde bei den folgenden Filmen zum Standard und verdeutlicht, dass bei Fertigstellung des jeweils neuesten Films der nächste schon geplant war – ein typisches Merkmal für Serien, die (jedenfalls im Fall James Bond) nie ganz zu Ende gehen: „not quite the end“.

1.2 Hinweise zur Benutzung

Für die Recherche dieser Arbeit habe ich verschiedene gedruckte und elektronische Hilfsmittel verwendet. Bei Buchzitaten gebe ich in der Fußnote Autor, Erscheinungsjahr und Seitenzahl an (z. B. Kocian 1998, S. 152). Unter dem Nachnamen des Autors schlage man in Anhang 7.1 nach, um die vollständigen bibliografischen Angaben zu erhalten. Bei elektronischen Quellen gebe ich Autor und Medium wieder (WWW oder CD-ROM) und, bei Internet-Seiten, neben der Online-Adresse des Dokuments noch das Datum des letzten

gesicherten Abrufs, z. B. [26. 1. 03]. Filmtitel werden im Fließtext grundsätzlich *kursiv* geschrieben, während die Titel von Büchern, Dramen oder Bildern „in Anführungszeichen“ angegeben sind. Die relevanten Daten zu den James Bond-Filmen können jederzeit in Anhang 7.2 nachgeschlagen werden. Alle anderen zitierten Filme werden bei ihrer ersten Nennung in einer Fußnote mit Regisseur, Produktionsjahr und -land vorgestellt. Zitate aus Filmdialogen entstammen in der Regel der englischen Originalfassung und wurden, der besseren Lesbarkeit halber, von mir übersetzt. Die Zitate sind daher oft nicht identisch mit dem, was in den deutschen Synchronfassungen der Filme zu hören ist, da dort vielfach sinnentstellende Änderungen vorgenommen wurden (das wäre ein interessantes Thema für eine eigene Arbeit!).

Unter der Internet-Adresse JamesBond.here.de⁸ habe ich eine Begleit-Homepage zu dieser Dissertation eingerichtet. Dort finden sich Inhalte, die, z. B. aus Platzgründen, nicht in die Druckversion aufgenommen werden konnten. Darüber hinaus soll die Seite kontinuierlich erweitert und regelmäßig um aktuelle Beiträge rund um das Thema dieser Arbeit ergänzt werden.

Bleiben noch einige Erläuterungen für jene Leser, die mit dem James Bond-Universum noch nicht so vertraut sind, dass sie alle dessen Protagonisten spontan wiedererkennen. Der Erfinder der Figur ist der Engländer Ian Fleming (1908-1964), der zwischen 1953 und 1965 zwölf Romane und zwei Sammlungen mit insgesamt acht Kurzgeschichten über den britischen Superagenten publizierte. Vom tatsächlich existierenden MI6, der für internationale Beziehungen zuständigen Division des britischen Geheimdienstes, ließ sich Fleming zu kryptischen Namenskürzeln inspirieren. Der berühmte Code „007“ verweist auf die von Fleming erfundene „Doppelnull-Abteilung“ der Agenten mit „Lizenz zum Töten“. Der Chef dieser Abteilung heißt „M“. Die Bedeutung dieses Buchstabens wird von Fleming ebensowenig erläutert wie „Q“ für den Leiter der Waffenabteilung. „Miss Money Penny“ heißt die leutselige Sekretärin. Wortspiele dieser Art hatten in den Geschichten seit jeher Tradition („Auric Goldfinger“, „Pussy Galore“, „Solitaire“) und wurden später Teil des ironischen Grundtons, der die Filme bestimmte. Diese wurden jeweils eingeläutet von einer kurzen Sequenz, die als „gun barrel“ bekannt ist: James Bond, gesehen durch den Schaft eines Pistolenlaufs, tritt auf und schießt in Richtung des

⁸ alternative Adresse: www.criticalend.de/bond

Betrachters. Doch dies ist – das wird diese Arbeit zeigen – nur eines von vielen „Markenzeichen“ der Bond-Serie.

2. Das britische Kino und James Bond – eine medienhistorische Einordnung

2.1 Warum James Bond zu einem amerikanischen Held britischen Ursprungs wurde

Der MI6-Agent James Bond verkörpert als Vorkämpfer der Regierung Ihrer Majestät, nicht zuletzt aber auch aufgrund seiner gepflegten und vornehmen äußerlichen Erscheinung und seinem durch feinste Markenprodukte definierten Lebensstil eine Vorstellung des Britischen, die durch das konservativ-monarchistische Lebensgefühl des Empire geprägt ist. Eine besondere Faszinationskraft hat diese Vorstellung paradoxerweise gerade in den USA, wo doch eine überaus kritische Grundhaltung gegenüber Königtum und Aristokratie das Selbstverständnis des Staates bestimmt. Dies hängt damit zusammen, dass sich für die Amerikaner in der nostalgischen Verklärung einer Lebensart, deren repressive politische Macht sie einst selbst militärisch zu überwinden hatten, ein verstohlener Blick auf eine alternative Historie eröffnet. Die Konstruktion eines britischen Königreichs, das seinen globalen Einfluss nachdrücklich geltend macht und als eine Art Weltpolizist in Krisensituationen überall auf der Erde für Recht und Ordnung sorgt, kann als Übertragung des Weltmachtanspruchs der Vereinigten Staaten auf ein märchenhaftes, immer noch in voller Blüte stehendes Empire gesehen werden. Statt den streng demokratischen Grundwerten der USA vermitteln die Bond-Filme eine geradezu utopische Vision des britischen Königreichs als gerechte und stabile Ordnungsmacht, die sich durch die weltweite Verteidigung des westlich-kapitalistischen Lebensstils legitimiert. Mit dieser idealisierten Vorstellung verbindet sich möglicherweise auch die Sehnsucht der Amerikaner nach einer Jahrhunderte zurückreichenden, ruhmreichen Tradition, auf die sich das Bond'sche Königreich beruft.

Gleichzeitig steht James Bond für die Wunschvorstellung vom jungen, modernen Aufsteigertypen, für den der Umgang mit Hochtechnologie ebenso selbstverständlich ist wie spontane Reisen rund um den Erdball. Damit hat er auch den sprichwörtlichen amerikanischen Traum vom selbst erarbeiteten gesellschaftlichen Erfolg verwirklicht. In dieser doppelten Deutungsmöglichkeit der Identifikationsfigur als Verfechter des britischen Weltreichs und als Yuppie-Idol liegt ein Erklärungsmuster für die enorme Popularität des Bond-Serials auf beiden Seiten des Atlantiks. Von Anfang an griffen die Produzenten in England existierende Strömungen auf und setzten diese mit Blick auf die

Verwertbarkeit auf dem amerikanischen Markt ein. Um die Wurzeln der Bond-Reihe in der englischen Filmgeschichte zu verstehen, ist eine Betrachtung der Situation des britischen Films im Vorfeld der Serie vonnöten. Dabei kommt man auch auf die Verbindung zwischen englischer und amerikanischer Filmproduktion zu sprechen, aus der die Bond-Filme entstanden.

2.2 Die Vorgeschichte: Strömungen und Stimmungen im Vorfeld der James Bond-Serie

2.2.1 Amerikanische Vorherrschaft und britisches Kino

Als Ende der 20er Jahre die ersten Tonfilme von den USA nach Europa kamen, waren die britischen Kinos ebenso wie die heimischen Studios sehr schnell dominiert von amerikanischer Filmtechnik. Auch die Spielpläne umfassten zu über 80 % Filme, die in den USA produziert worden waren.⁹ Die Vormachtstellung der amerikanischen Filmindustrie beruhte auf ihrer speziellen Situation, die es ihr ermöglichte, ihre Produktionen allein durch den riesigen Binnenmarkt in den USA zu refinanzieren und im Ausland durch Dumping-Preise große Marktanteile zu gewinnen. Großbritannien war einer der größten und durch den gemeinsamen Sprachraum am leichtesten zugänglichen Absatzmärkte für die Erzeugnisse Hollywoods. Eine staatliche Gegenmaßnahme zur Stützung der britischen Filmindustrie sollte das 1927 eingeführte Quotengesetz sein. US-Studios, die Filme in englische Kinos bringen wollten, wurden zur Finanzierung eines bestimmten Prozentsatzes in Großbritannien hergestellter Filme verpflichtet. Das Resultat waren jedoch qualitativ minderwertige, nur durch den gesetzlichen Zwang entstandene Filme, denen bald der landläufige Spottname „Quota Quickies“ anhaftete und durch die der britische Film im Bewusstsein des Publikums auf Jahre hinaus zum Synonym für billige, schlecht gemachte Massenware wurde.

Die Verquickung zwischen amerikanischer und britischer Filmindustrie war also zu Beginn der Tonfilm-Ära bereits fest etabliert. 1933 fand die Weltpremiere des bis dato international erfolgreichsten britischen Films, *The Private Life of Henry VIII*¹⁰, nicht in

⁹ Nowell-Smith 1998, S. 327

¹⁰ Alexander Korda UK 1933

London, sondern in New York statt. Wie Jörg Helbig hervorhebt¹¹, bestand auch das Produktionsteam um den gebürtigen Ungarn Alexander Korda vorrangig aus Ausländern. Der Film zählt zu einem der bedeutendsten Genres des frühen britischen Tonfilms. Die glorreiche Vergangenheit des Empires wurde in immer neuen Historienfilmen heraufbeschworen. Unter Ausblendung von Problemstellungen wie Klassenkampf und Unabhängigkeitskriegen propagierten die Filme den Wert der Verteidigung von Familie, Nationalstolz und Monarchie.¹² Unter Einsatz aufwändiger Spezialeffekte und neuartiger Farbfilmverfahren wurde das Publikum in eine Welt jenseits des Alltags entführt. „The films offer no concrete political, economic, or constitutional justification for the Empire’s existence. The Empire is justified in the apparent moral superiority of the British, demonstrated by their adherence to the code of gentlemanly conduct and the maintenance of a disinterested system of law and justice.”¹³ Dies ist das Wertesystem, dem noch 20 Jahre später ein James Bond verpflichtet sein würde.

2.2.2 Aufbruch des britischen Films:

Alfred Hitchcock, Michael Balcon und die Ealing Comedys

Angesichts der durch Mäzene wie Korda und amerikanische Investoren vorangetriebenen „Internationalisierung des britischen Kinos“ (Helbig¹⁴) wurden von der heimischen Kritik Filmemacher gefeiert, die mit rein britischen Produktionen Erfolg hatten, ohne auf Geld aus Übersee angewiesen zu sein. Einer der Hoffnungsträger war Alfred Hitchcock, der bereits zu Beginn der 30er Jahre als einer der bedeutendsten britischen Regisseure überhaupt galt.¹⁵ Es war Hitchcock gelungen, durch Quotenfilme vorbelastete Genres wie Thriller oder Melodram mit Hilfe filmischer und dramaturgischer Kunstgriffe als künstlerische Plattform zu nutzen. Sein Förderer Michael Balcon, der Gründer der Gainsborough Pictures, war einer der Protagonisten des selbstbewussten, genuin britischen Kinos. 1938 übernahm er die Ealing Studios, die durch zahlreiche Musikkomödien bekannt geworden waren. Im Unterschied zum Film-Musical nach der Art Hollywoods spielten die britischen Musikfilme nicht in einer geschönten Fantasiewelt, sondern vorrangig im Arbeitermilieu

¹¹ Helbig 1999, S. 60ff.

¹² z. B. *Queen Victoria*, Herbert Wilcox UK 1938. *The Great Barrier*, USA 1936

¹³ Richards, Jeffrey: *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-39*. London 1984. Zit.

n.: Nowell-Smith 1998, S. 330

¹⁴ Helbig 1999, S. 60

¹⁵ Helbig 1999, S. 53

und stellten durchaus komplexe Klassenunterschiede dar.¹⁶ Langen Landschaftsaufnahmen, etwa von Seebädern zur Erholung der Arbeiterklasse, kam dabei die Bedeutung zu, eine realitätsnahe Alternative zum ärmlichen Großstadtleben aufzuzeigen. Nachdem dann im 2. Weltkrieg die britische Spielfilmproduktion jenseits staatlich finanzierter Propagandafilme fast zum Erliegen gekommen war,¹⁷ gelang es Michael Balcon, einen Stab treuer Mitarbeiter kontinuierlich zu binden und so einen spezifischen Studio-Stil zu begründen. Mit seinem Motto, Realismus immer über Romantisierung zu stellen, strebte er eine authentische Darstellung des zeitgenössischen britischen Lebens an. Zur gleichen Zeit, als die Filme seines Konkurrenten J. Arthur Rank die Stärkung von Identität, Charakter und Einigkeit der Nation durch die Vielfalt von Herkunft, Klassenzugehörigkeit und Alter betonten,¹⁸ bildete die fast dokumentarische Kamera in den Filmen Michael Balcons das allgemein bekannte London der Nachkriegszeit ab und erzählte vor diesem Hintergrund skurrile, humorvolle Geschichten, wie etwa *Ladykillers*.¹⁹ Der Einbruch des Fantastischen, Fabulösen in die Welt des Alltags wurde zum Markenzeichen der Ealing-Filme.

2.2.3 Hammer Productions und die Serialisierung des Horrors

Eine andere Produktionsfirma, die Mitte der 30er Jahre zunächst als Verleih gegründet worden war, überlebte die Krise des 2. Weltkriegs durch die konsequente Konzentration auf den internationalen Markt: Hammer Productions wurde vor Allem durch seine populären Horrorfilme der 50er und 60er Jahre berühmt. Sie entrückten das Publikum in ein liebevoll gestaltetes viktorianisches England. Die bizarren Sets voller Wendeltreppen, Wandgemälden und Samtvorhängen schufen eine vielfarbige Welt in Eastmancolor, die zwischen romantischer Verklärung, realitätsgetreuer Rekonstruktion und fantastischer Sciencefiction changierte. Ähnlich wie bei den Ealing Studios garantierte ein nahezu gleichbleibender Mitarbeiterstamm um Regisseur Terence Fisher, Kameramann Jack Asher, Production Designer Bernard Robinson sowie die Darsteller Christopher Lee und Peter Cushing die Herausbildung eines spezifischen Studiostils. Nach dem kommerziellen

¹⁶ z. B. die Filme der Tänzerin Gracie Fields, etwa *Sing As We Go!*, Basil Dean UK 1934.

¹⁷ Zwischen 1940 und 1946 sank die Anzahl der in Großbritannien hergestellten Filme um die Hälfte. Vgl. Nowell-Smith 1998, S. 333

¹⁸ z. B. *A Matter of Life and Death*, Michael Powell UK 1946; *Brief Encounter*, David Lean UK 1945, vgl. Nowell-Smith 1998, S. 333

¹⁹ Alexander MacKendrick, UK 1955

Erfolg der Filme *The Curse of Frankenstein*²⁰ und *Dracula*²¹ konnte sich Hammer durch die Zusammenarbeit mit US-Gesellschaften wie Universal der Finanzierung weiterer Filme und des Vertriebs auch auf dem amerikanischen Markt sicher sein.²² Es entstanden dabei freilich nie Großproduktionen im Maßstab Hollywoods; die Stärke der Filmemacher bei Hammer war es vielmehr, gerade mit kleinem Budget Szenerien zu erschaffen, die den Eindruck aufwändiger Kostümfilm erweckten. So wurde die ganze Galerie klassischer Horrorfiguren von Monstern, Mumien und Vampiren in einer Serie von Fortsetzungsfilm wiederbelebt. Dabei baute man auf der langen literarischen Tradition der englischen „gothic novels“ (Schauerromane)²³ auf. Die Vorlagen wurden durchaus mit Sinn für Ironie aufgegriffen und ohne Rücksicht auf bekannte Verfilmungen selbstbewusst neu interpretiert. Filme wie *The Curse of Frankenstein* und *The Revenge of Frankenstein* oder *Dracula* und *The Brides of Dracula* bildeten mit Handlungsverläufen, die teilweise chronologisch direkt aneinander anschlossen, zumindest aber durch ihre Protagonisten miteinander verbunden waren, eine Serie. Darin wurden festgelegte Standardsituationen (Erschaffung und Jagd eines außer Kontrolle geratenen künstlichen Menschen; Verfolgung eines Vampirs, der sich Frauen gefügig gemacht hat) immer neu variiert und kombiniert. Brutalität und Sexualität – in den Hammer-Filmen für die damalige Zeit schockierend offen zur Schau gestellt – waren Ausdruck einer „unterdrückten Animalität“, die sich in einer „völlig asexuellen Welt ... urplötzlich in explosionsartigen Gewaltausbrüchen Bahn brechen konnte“.²⁴ Wie Almut Oetjen in ihrer Studie „Hammer Horror – Galerie des Grauens“ zeigt, erscheinen Baron Frankenstein und Graf Dracula nicht als Personifikation des Bösen, sondern als kultivierte, vornehme Vertreter britischer Lebensart, die von Egoismus, Kleinbürgertum und Rachsucht ihrer Umwelt fehlgeleitet wurden. Neben der Herausarbeitung der Charaktere und ihrer Beweggründe baute Hammer aber durchaus auf die Attraktivität des Visuellen, die in blutigem „gore“ ebenso zum Ausdruck kam wie in den detailgetreuen Sets. „Diese naturalistische Zurschaustellung eines beschaulichen Äußeren mit einem idyllischen Ambiente kontrastiert wirkungsvoll mit Gewalt und Grauen, die in oftmals grotesker und ironischer Weise über die Idylle hereinbrechen.“²⁵

²⁰ Terence Fisher UK 1957

²¹ Terence Fisher UK 1958

²² Nowell-Smith 1998, S. 337

²³ Diese Tradition reicht bis zu Horace Walpole („The Castle of Otranto“) ins 18. Jahrhundert zurück und erlebte unter Marry Shelley („Frankenstein or The Modern Prometheus“, 1818) und Bram Stoker („Dracula“, 1897) ihren Höhepunkt.

²⁴ Oetjen 1996, S. 66

²⁵ Oetjen 1996, S. 11

2.2.4 Realität und grauer Alltag: Das Free Cinema

In einer ganz anderen Tradition steht eine weitere wichtige Strömung innerhalb des britischen Kinos im Vorfeld der James-Bond-Serie. Das sogenannte Free Cinema, auch New Wave genannt, war der Ausläufer einer Bewegung, die, vom italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague ausgehend, ganz Europa erfasste. In England traf sie auf eine Filmkultur, die vom Dokumentarismus Grierson'scher Prägung tief beeinflusst war. Schon die Spielfilme des Rank-Imperiums hatten eine dokumentarische Erzählweise mit mehreren Erzählsträngen, einer Vielzahl von Figuren und dem Einsatz echten Dokumentarmaterials verbunden.²⁶ Mit einem schlichten Schwarzweiß-Stil und Originalschauplätzen statt Studio-Drehs strebten die Filmemacher des Free Cinema eine authentische, unmittelbare Darstellung des Alltags der einfachen Leute an – so entstanden die „Kitchen Sink“-Dramen der späten 50er und frühen 60er Jahre. Mit dem Anspruch, das Medium als künstlerisches Ausdrucksmittel und nicht als kommerzielles Unternehmen einzusetzen, verliehen sie der in der Bevölkerung allgegenwärtigen Enttäuschung über die leeren Versprechungen der Nachkriegszeit Ausdruck.²⁷ Dabei kam es auch zu Überschneidungen mit der literarischen Gruppe der „Angry Young Men“. So gründete der Dramatiker John Osborne gemeinsam mit dem Regisseur Tony Richardson die Produktionsfirma Woodfall Films. Den Management-Background brachte kein geringerer als der spätere Bond-Produzent Harry Saltzman in die neue Firma ein. Das Trio realisierte mit der Adaption von Osbornes eigenen Stücken *Look Back in Anger*²⁸ und *The Entertainer*²⁹ sowie Karel Reisz' *Saturday Night And Sunday Morning* drei der Filme, die den Stil des Free Cinema prägten.

2.2.5 Künstlerische Ambitionen und Gespür für den Kommerz: Die frühen Filme Harry Saltzmans

Der gebürtige Kanadier Saltzman hatte erste Erfahrungen als Produzent für das britische und amerikanische Fernsehen gesammelt. Im Alter von 40 Jahren produzierte er mit dem Bob Hope/Katharine Hepburn-Vehikel *The Iron Petticoat*³⁰ seinen ersten Kinofilm. Von Anfang an hatte er also das große Starkino des Massenpublikums im Visier. So ist auch

²⁶ vgl. Nowell-Smith 1998, S. 334

²⁷ Nowell-Smith 1998, S. 556

²⁸ Tony Richardson UK 1958

²⁹ Tony Richardson UK 1960

³⁰ Ralph Thomas UK/USA 1956

Look Back in Anger ganz auf die Darstellung des internationalen Stars Richard Burton abgestimmt. Die Intensität seines Portraits des gescheiterten Intellektuellen Jimmy Porter prägt den Film. Je nach Laune kann seine Stimmung von der des übermütigen Liebhabers zu zynisch-desillusioniertem Sarkasmus und blindem Zorn umschlagen. Dieser explodiert gegenüber seiner Frau regelmäßig in Ausbrüchen von körperlicher und psychischer Gewalt. Dieses schwarzweiße Drama aus dem ärmlichen Arbeiter- und Industriestadt-Milieu weist keinen Ausweg aus der Sackgasse, in der sich die Charaktere befinden. Sie bleiben gefangen im Netz aus gegenseitiger Abhängigkeit und Abweisung. Doch selbst in diesem finsternen Ausblick auf das zeitgenössische Zusammenleben gibt es Momente der Leichtigkeit und des Optimismus. Der rasante Jazz, mit dem der Film beginnt und endet, ist Jimmys Zuflucht in eine abstrakte Welt reiner Emotion. Als er, vom Konzert aus der Kneipe kommend, mit seiner Trompete durch die regennassen, verlassen Straßen streunt und voller Übermut improvisierte Jazz-Klänge in die Nacht hinaus bläst, ist in seiner Körpersprache schon die unbändige Frische und Spontaneität spürbar, die wenige Jahre später als „Swinging London“ bekannt werden sollte. Für Harry Saltzman hatte sich das Risiko gelohnt, mit dem er seine ganze Finanzkraft in Woodfall investiert hatte. Die Filme wurden zu bemerkenswerten Kassenerfolgen.

2.2.6 Männerfiguren des Free Cinema

Das Free Cinema stellte das beispielsweise in populären Western tradierte Männlichkeitsbild des harten, gefühllosen Draufgängers in Frage und schuf einen rebellischen Schauspielertypus, der mit lebenserfahrenen, instinktgeleiteten Rollen verbunden war (z. B. Albert Finney, Tom Courtenay).³¹ Dabei war der Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg durchaus spürbar, wie das Portrait eines aus einfachen Verhältnissen stammenden, karriereorientierten jungen Engländers in *Room at the Top*³² zeigt. Der Protagonist Joe Lampton zerbricht hier an der Überwindung der Klassenschranken durch beruflichen Erfolg und gesellschaftlichen Aufstieg, durch die er seine große Liebe verliert. Eine Alternative zu Zynismus und Ehrgeiz zeigte *Saturday Night And Sunday Morning* auf. Getreu seinem Motto, „All I want is a good time. The rest is propaganda“, versucht Arthur Seaton (Finney), innerhalb der sozialen Grenzen so viel Spaß wie möglich zu haben. Dabei wird deutlich, wie schnell die Fixierung auf Konsum und Vergnügen zu

³¹ Nowell-Smith 1998, S. 557

³² Jack Clayton UK 1959

Rücksichtslosigkeit und Egoismus wird. Arthur beginnt eine Affäre mit der Frau eines Arbeitskollegen, da er weiß, dass er sich in einem solchen Verhältnis nicht binden müssen. Als sie von ihm schwanger wird, unternimmt er alles, um ihr eine Abtreibung zu ermöglichen. Als der Ehemann von der Beziehung erfährt und ihm das Leben schwer macht, zieht er sich genau in die Existenz zurück, die er mit Blick auf seine Eltern verachtet hatte: Er wird ein geordnetes Familienleben in einer Neubausiedlung führen, mit einer „ordentlichen“, angepassten Ehefrau. Dieser Film machte Albert Finney über Nacht zum Idol und zum Star. Harry Saltzman spürte jedoch schon 1961, dass die Massenwirksamkeit der New Wave nicht lange anhalten würde und verließ Woodfall Films, um sich profitableren Geschäften zu widmen: „I thought it was time to go back to big entertainment and I saw in the Bonds the bigger than life thing.“³³

2.2.7 Swinging London und die britische Filmkomödie der 60er

Während also amerikanische Investoren nach neuen Unterhaltungsformen jenseits der künstlerisch-anspruchsvollen Kitchen Sink-Dramen suchten, gewann der britische Film von ganz anderer Seite neues internationales Interesse. Die aufkommende Rock'n'Roll-Kultur und der weltweite Siegeszug britischer Ensembles wie der Beatles hinterließ auch Spuren in der Filmlandschaft. Die „Fab Four“ spielten zu Beginn der sechziger Jahre in mehreren halbdokumentarischen Komödien sich selbst und rückten darin immer wieder ihre eigene, heitere Musik in den Vordergrund. Stilistisch sind diese Filme Vorläufer des heutigen Musikvideos: Jump Cuts, Zeitlupe, Zeitraffer und die Kommunikation mit dem Zuschauer durch den direkten Blick in die Kamera waren die Stilmittel, die zuvor von Nouvelle Vague-Filmemachern wie Jean-Luc Godard in die Grammatik des Kinos eingebracht worden war. Bekannt unter dem programmatischen Namen „Swinging London“ postulierte die neue Bewegung die Ablehnung jeder weinerlich-frustrierten Stimmung zugunsten des Genießens neu gewonnener Freiheiten.³⁴ Hollywood investierte kräftig in den Boom. So finanzierte United Artists den ersten Beatles-Film *A Hard Day's Night*³⁵. Die Tendenz zum Unterhaltungswert des Kinos war unverkennbar. Das lässt sich auch an der äußerst erfolgreichen *Carry On*-Serie ablesen, einer Reihe von Komödien, in der zunächst Institutionen wie Militär, Schule oder Krankenhäuser und später Genres wie

³³ James Chapman bezeichnete die New Wave als ein bedeutendes, aber relativ kurzlebiges Phänomen, „flowering and disappearing within the space of four or five years.“ Vgl. Chapman 2000, S. 67f.

³⁴ vgl. dazu Nowell-Smith 1998, S. 558

³⁵ Richard Lester UK 1964

Spionagethriller, Western oder Kostümfilm persifliert wurden. Beginnend mit *Carry On Sergeant*³⁶ wurden bis 1978 insgesamt 29 Filme dieser Klamauk-Serie produziert. Ähnlich wie das Team Saltzman/Broccoli sicherten Gerald Thomas und Peter Rogers durch die stetige Variation eines einzigen Konzepts ihre gesamte Filmkarriere. Das Paradoxe dabei ist, dass gerade das andauernde Brechen von Konventionen die Kontinuität der Serie sicherte. Immer wieder werden die Regeln innerhalb der dargestellten Institution oder die Genregesetze der karikierten Gattung durch eine Kettensituation absurd-komischer Situationen außer Kraft gesetzt. Die skurrilen Charaktere stehen in völligem Gegensatz zur Normalität, die sie umgibt und die sie schnellstmöglich in heilloses Chaos verwandeln. Dieses Konzept konnte völlig unabhängig von Ort oder Zeit der Handlung immer wieder angewendet werden: Ob die Figuren im alten Ägypten, im wilden Westen oder im zeitgenössischen England ihr Unwesen trieben, spielte keine Rolle. Dies konnte bis zur völlig zusammenhanglosen Ansammlung einzelner Sketche unter dem bezeichnenden Titel *Carry On Regardless*³⁷ gehen. Im Laufe der Serie gelang es dem Ensemble um die Darsteller Kenneth Connor und Kenneth Williams, ihren Charakteren innerhalb des lauten Slapsticks vermehrt auch eine sympathische, nachvollziehbare Note jenseits der bloßen Skurrilität zu verleihen.³⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Start der James Bond-Reihe in eine Zeit fiel, in der das durch Hollywood-Dominanz und Quotenfilme geschwächte britische Kino auf der Suche war nach seiner eigenen Identität. Die nostalgische Verklärung der Historienfilme der 30er Jahre und die skurrile Gemütlichkeit der Nachkriegs-Krimis ließ das Bedürfnis nach realistischer, schonungsloser Darstellung des einfachen Lebens aufkommen. Die Zornesausbrüche der „angry young men“ fielen jedoch so drastisch aus, dass auch nach unterhaltenden Alternativen zur dokumentarisch-kritischen Auseinandersetzung mit den Misständen der Zeit gesucht wurde. Musik-Komödien und Slapstick-Nummern entkamen mit übermütigem Humor der düsteren „Kitchen Sink“-Atmosphäre. Die James Bond-Filme zeigten noch einen anderen Weg auf.

³⁶ Gerald Thomas UK 1958

³⁷ Peter Rogers UK 1961

³⁸ z. B. Kenneth Connor als Lehrer, der gegen die Symptome der Liebeskrankheit ankämpft in *Carry On Teacher*, Gerald Thomas UK 1959

2.3 Die generischen Wurzeln der James Bond-Filme

2.3.1 Die 60er Jahre und das Phänomen James Bond

Die Welt von Luxus, Exotik und Erotik, in der sich Bond mühelos bewegt, steht im krassen Gegensatz zur ärmlichen Alltagswelt, der sich das Free Cinema verpflichtet sah. Innerhalb eines Publikums, das im Kino nicht länger mit den wohlbekanntenen Problemen der Realität konfrontiert werden wollte, gab es eskapistische Tendenzen, die nur in einer schönfärberischen Fantasiewelt ausgelebt werden konnten. James Chapman äußert in seiner soziologischen Analyse der James Bond-Filme die Vermutung, dass diese Serie im Gegensatz zu den Erfolgswellen der Musik- und Horrorfilme, die jeweils nur ein bestimmtes Publikumssegment ansprachen (Jugendliche bzw. junge männliche Erwachsene), gleichermaßen gut bei Männern, Frauen, jungen und älteren Menschen ankamen. Er beschreibt dies als integrierende Kraft innerhalb eines fragmentierten Marktes.³⁹ Dieser Vorgang fällt mit dem Aufkommen des großangelegten „blockbuster movie“ in Hollywood zusammen, was wiederum als Reaktion auf die zunehmende Konkurrenz des Fernsehens erklärt werden kann. Dieser Tendenz zum breitwandigen Kino-Spektakel schloss sich die britische Filmindustrie gerade in dem Moment an, als die Bond-Verfilmungen in Produktion gingen. Die farbigen Reisekatalog-Ansichten der Karibik, der raffinierte Bikini Honey Riders, der einen neuen Modetrend setzte, und die teuren Hotels, Spielcasinos und Bars, mit denen *Dr. No* aufwartete, boten einen adäquaten Hintergrund für abenteuerliche Geschichten, in denen die Existenz sozialer Problemstellungen wie Arbeitslosigkeit und Armut völlig negiert wurde. Visuelle Attraktivität und Ausblendung realer Missstände allein bieten jedoch keine hinreichende Erklärung für die flächendeckende Wirksamkeit des Bond-Phänomens zu Beginn der 60er Jahre. Ein Protagonist, der nahezu unerschöpfliche materielle Mittel und selbstverständliche Sicherheit auf gesellschaftlichem Parkett mit physischer Attraktivität und nahezu omnipotenter Kraft verband, war die ideale Projektionsfläche für diejenigen Zuschauer, die sich zuvor mit den Rebellen des Free Cinema identifiziert hatten. Nur zu gern mochte man sich in die auf der Leinwand dargestellte Rolle hineinversetzen. Die Anfragen nach Einstiegsmöglichkeiten als Geheimagent schnellten in die Höhe.⁴⁰ Gerade die bodenständige Erscheinung Sean Connerys und seine an die Herkunft aus der Arbeiterklasse erinnernde Rollenauffassung (vgl. Kap. 3.1.1) musste wie eine Quintessenz aller Bestrebungen der Helden des Free

³⁹ Chapman 2000, S. 71

⁴⁰ Eco/Del Buono 1966, S. 20

Cinema wirken. James Bond hätte als Idealbild dieser Figuren erhalten können; als ihre nicht zu realisierende Wunschvorstellung. Er vereint die körperliche Präsenz und die Genusssucht Arthur Seatons mit der antrainierten Vornehmheit Joe Lamptons. Während diese Figuren noch an einer alles vereinnahmenden Bürgerlichkeit und beziehungsfeindlichen Klassenschranken scheiterten, wird Bonds Status Quo ohne jede Erklärung als gegeben hingenommen und nie hinterfragt. Über mögliche Hindernisse muss er sich nicht hinwegsetzen, sie existieren gar nicht erst. Seine Konflikte spielen sich auf einer anderen Ebene ab. Sie entstammen dem Reich der Kriminal- und Abenteuer geschichten.

2.3.2 Literarische Quellen

2.3.2.1 Die verschiedenen Ausrichtungen des Thrillers

Michael Denning beschreibt in seiner Analyse des britischen Spionagethrillers⁴¹ zwei Strömungen innerhalb der literarischen Tradition: Die erste ist eine sensationsbestimmte Linie, in der ein eher fadenscheiniger Plot zum Vorwand für Action und Abenteuer wird und die Charaktergestaltung in den Hintergrund rückt. Diese Beschreibung trifft den Grundcharakter des Thrillers recht genau: Vom englischen to thrill, „zittern machen“, leitet sich seine Hauptfunktion ab, nämlich im Zuschauer ein Gefühl von Aufregung oder sogar Angst zu erzeugen. Dafür ist eine schnelle Abfolge spannungssteigernder Höhepunkte notwendig. „...The two essential ingredients of the thriller are the hero, who is characterized by an instinctively competitive personality, and the conspiracy, which represents a threat to the hero and the values he stands for.“⁴² Die Auseinandersetzung des Helden mit der im Zentrum der Handlung stehenden Verschwörung wird zur existenziellen Bedrohung seines Wertesystems und zum eindeutig identifizierbaren Kampf zwischen Gut und Böse. Beispiele für diese Art des Thrillers sind die Romane von John Buchan und „Sapper“⁴³ im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Denning beschreibt aber neben dem aktionsbetonten Spannungsroman auch noch eine zweite Linie innerhalb des Genres: Einen realistischen Thriller, in dem der Held von moralischen Dilemmas und Identitätskrisen geplagt wird und in dem Gut und Böse ineinander übergehen, nicht mehr klar identifizierbar sind. Diese Tradition reicht zurück bis zu Joseph Conrad Anfang des 20.

⁴¹ Denning 1987

⁴² Chapman 2000, S. 25

⁴³ Pseudonym des britischen Schriftstellers Herman Cyril McNeile.

Jahrhunderts, geht über William Somerset Maugham und Graham Greene in den 20er und 30er Jahren bis hin zu John Le Carré ab den 60er Jahren. In diesen Romanen wird die Spionage zur Metapher für die menschliche Psychologie an sich und für die Ambivalenz von Gut und Böse.

Mit diesem Rüstzeug ausgestattet, fällt es zunächst relativ leicht, die Bond-Reihe in die erste, aktionsbetonte Entwicklungslinie einzuordnen. Eine Action-Szene jagt die nächste, und in relativ einfach gestrickten Handlungsmustern wird der Held stets mit einem Widersacher konfrontiert, dessen verdorbenes Wertesystem ihn als Repräsentant des Bösen an sich kennzeichnet.

Um drei Uhr morgens ist der Geruch eines Kasinos – ein Geruch von Rauch und Schweiß – ekelerregend. Dann wird die durch das Glücksspiel hervorgerufene Spannung – eine Mischung aus Gier, Angst und Nervenüberlastung – unerträglich; die Sinne erwachen und rebellieren. Plötzlich merkte James Bond, dass er müde war...⁴⁴

So betritt James Bond in „Casino Royale“ die Bühne der Populärliteratur. Seine Einführung, die so anders ist als sein erstes Erscheinen im Film (vgl. S. 44), deutet bereits darauf hin, dass der Ansatz, James Bond innerhalb der aktionsbetonten Linie des britischen Spionagethrillers zu positionieren, nicht ganz gelingen kann. Auch Chapman hebt hervor,⁴⁵ dass in Flemings Erstlingswerk noch deutlich Ambitionen spürbar sind, die es über den Status der reinen Unterhaltungsliteratur herausheben. Die Geschichte dreht sich um Bonds Auftrag, einen Sowjet-Agenten dadurch auszuschalten, dass er dessen Betrugereien des eigenen Auftraggebers aufdeckt. Das Mädchen, das ihn dabei unterstützen soll, stellt sich als Doppelagentin heraus, die nach Bonds Sieg Selbstmord begeht. Diese Story kann durchaus als moralische Reflexion der politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit gesehen werden; einer Zeit, als Verräter und Doppelagenten eine berüchtigte Realität waren. Angesichts der Ambivalenz patriotischer Bekenntnisse kommen auch James Bond erste Zweifel: „...die Begriffe Gut und Böse kommen in unserm Land langsam etwas aus der Mode ... Die Geschichte entwickelt sich heutzutage schnell weiter, und die Rollen der Guten und Bösen werden dauernd vertauscht“, und er fragt sich sogar „auf welcher Seite ich eigentlich stehen sollte.“⁴⁶ In seiner Textstruktur-

⁴⁴ Ian Fleming : Casino Royale. Zit. n.: Eco/Del Buono 1966, S. 37

⁴⁵ Chapman 2000, S. 31f.

⁴⁶ Ian Fleming : Casino Royale. Zit. n.: Eco/Del Buono 1966, S. 59

analyse der James Bond-Romane⁴⁷ stellt Umberto Eco fest, dass diese Zweifel von einer einzigen Bemerkung aus dem Munde von Bonds amerikanischem Kollegen Leiter behoben werden: „Umgeben Sie sich mit menschlichen Wesen, mein lieber James. Es ist leichter, für sie zu kämpfen als für Prinzipien. Aber ... enttäuschen Sie mich nicht: werden Sie selbst nie menschlich. Wir würden sonst ein wunderbares Instrument verlieren!“⁴⁸ Dieser Satz ist geradezu programmatisch für die Regeln, denen Bonds Reaktionen in den folgenden Romanen zu folgen hatten. Wäre sein Handeln dauerhaft von menschlichen Gefühlen und Erfahrungswerten geprägt, würde er aufgrund der Schwere der Misshandlungen, die er über sich ergehen lassen muss, unweigerlich eine Neurose erleiden und könnte nicht in alter Frische zu neuen Abenteuern aufbrechen. Die festgelegte Abfolge von Standardsituationen, die Eco mit Zügen innerhalb eines Schachspiels vergleicht, gehorcht allgemeinen Regeln, die auf seinem einmal bestimmten Charakterprofil beruhen. Die serielle Auslegung der Bond-Geschichten bedingte also von Anfang an den Verzicht auf eine Entwicklung seines Charakters im Sinne des Bildungsromans. Daher ist „Casino Royale“ auch der einzige Roman, der eher der realistischen Linie des britischen Spionagethrillers zuzuordnen ist. In keinem der folgenden wird die Heldenfigur Bonds so stark mit Selbstzweifeln konfrontiert. Die Filme dagegen knüpften an das Erfolgsrezept der Buchserie an. Es ist bezeichnend, dass die Filmreihe mit einer Adaption von Flemings sechstem Bond-Roman begann und der erste, der noch anderen Gesetzen gehorchte, bis heute nicht als Teil der Saltzman/Broccoli-Serie verfilmt worden ist.

2.3.2.2 Kriminalliteratur und Detektivromane

Ian Fleming bezeichnete die Geschichten von Sapper, mit denen er als Kind in Kontakt gekommen sein muss, als altmodisch und unmodern und wollte sich eher an den „hard boiled detectives“ von Raymond Chandler oder Dashiell Hammet orientieren, die er für „glaubwürdiger“ hielt.⁴⁹ Betrachtet man jedoch die Methodik der Detektivliteratur, wie sie unter anderem von Georg Seeßlen herausgearbeitet wurde, so stellt sich heraus, dass der Ansatz hier ein grundlegend anderer ist: „Der Detektivroman bezieht seine Spannung aus drei Fragen, die sich dem Detektiv (und uns) stellen: Wer ist der Mörder? Wie hat er

⁴⁷ Eco/Del Bouno 1966, S. 68-119

⁴⁸ Ian Fleming : Casino Royale. Zit. n.: Eco/Del Buono 1966, S. 70

⁴⁹ vgl. Chapman 2000, S. 27

gemordet? Und warum hat er gemordet?“⁵⁰ In den Bond-Geschichten dagegen ist der Gegner, sein Plan und seine Motivation von Anfang an bekannt und die Spannung kommt aus der Auseinandersetzung zwischen dem Held und seinem Gegenspieler. Die Fragen würden also lauten: „Wer von beiden gewinnt? Wie wird er den Sieg davontragen? Was sind die Hindernisse, die er aus dem Weg räumen muss?“ Und die ungepflegten, wenig charmanten Figuren von Sam Spade bis Philip Marlowe haben auf den ersten Blick auch nicht viel gemeinsam mit der weltmännischen Gewandtheit eines James Bond. Alle teilen aber einen desillusionierten Zynismus in ihrer Sicht der Welt. Sie sind es gewohnt, sich ohne Ansicht ihres Gegenübers robust und, wenn es sein muss, auch mit roher Gewalt durchzusetzen.

Der italienische Literaturwissenschaftler Oreste del Buono konzentriert sich bei seinem Ansatz zur literaturhistorischen Verortung des Bond-Stoffes ganz auf die Hauptfigur und ihre Vorgehensweisen.⁵¹ In der Geschichte der Kriminalliteratur arbeitet er drei Typen von Ermittlern heraus: Den des „Beamten“, der von Berufs wegen auf Verbrecherjagd geht, den des „Amateurs“, für den die Übung des Intellekts durch die Aufklärung von Kriminalfällen ein Vergnügen, also Hobby ist, und den des „Privatmanns“, der sich aus reinem Gewinnstreben und ohne ethische Grundsätze oder Prinzipien der Pflichterfüllung dazu entschließt, Übeltäter zu verfolgen. Den ersten Typus sieht del Buono erstmalig in Kommissar Vidocq verwirklicht, einer Figur, die im frühen 19. Jahrhundert tatsächlich existierte, und um deren systematische Feldzüge gegen die Pariser Unterwelt sich schon zu Lebzeiten Legenden und Abenteuer geschichten rankten. Edgar Allan Poes Auguste Dupin ist der früheste Vertreter des Amateur-Typus und Hammetts Sam Spade schließlich ist die Verkörperung des Privatdetektivs. In James Bond nun sieht del Buono alle diese Typen wiederkehren: Das Beamtentum, deren Routine er durch Feldeinsätze so oft wie möglich zu entgehen trachtet; die Analysefähigkeit des Freizeitermittlers; und die skrupellose physische Gewalttätigkeit des Privatdetektivs. Während Vidocq noch als Mitbegründer der modernen Polizei an sich gilt, ist die 1841 erschienene Kurzgeschichte „The Murders in the Rue Morgue“, in der Auguste Dupin erstmalig auftritt,⁵² die früheste Manifestation des später als „Detektivroman“ bekannt gewordenen Genres. Und auf die

⁵⁰ Seeßlen 1980, S. 17f.

⁵¹ Eco/Del Buono 1966, S. 37-67

⁵² Poe schrieb noch zwei weitere Geschichten um Auguste Dupin, der also gewissermaßen auch eine Serienfigur ist.

Bedeutung von Hammett für diese Gattung habe ich bereits hingewiesen. So lässt sich James Bond also auch in die Tradition der Kriminalliteratur einordnen.

2.3.3 Die Filme im Genre-Kontext

2.3.3.1 Der Film-Thriller und James Bond

Um eine Definition des Thriller-Genres zu erarbeiten, die auch für das Medium Film Gültigkeit hat, grenzt Georg Seeßlen es von benachbarten Gattungen durch eine teils inhaltliche, teils wirkungstheoretische Differenzierung ab.⁵³ Die verbrecherische Konspiration, die wir als eine tragende Säule der Erzählung erkannt haben, dient im Gangsterfilm dem sozialen Aufstieg der Täter. Im Detektivfilm führt die Aufklärung dieses Verbrechens zur Wiederherstellung des gesellschaftlichen Gleichgewichts. Der Thriller dagegen zeigt kein Erklärungsmuster für die mysteriösen Dinge, die dem Protagonisten widerfahren, auf. Hier kommt es oft zu Überschneidungen zu Abenteuer-, Sciencefiction- oder Fantasy-Film. Denn das des Fantastische, zumindest aber des Unwahrscheinliche der sich vollziehenden Ereignisse macht das Angsteinflößende des Thrillers aus. Dabei folgt die Dramaturgie der „Struktur von Alpträumen“ und erscheint „in frontaler Kontroverse zu Logik und Wahrscheinlichkeit, und doch mit einer Richtigkeit der Zusammenhänge, die offensichtlich einem in der Erinnerung der meisten Menschen gespeicherten Vorstellungskodex entspricht.“⁵⁴ Die Hauptfiguren der Thriller sind meist selbstbewusste, gesellschaftlich fest verankerte Persönlichkeiten, die urplötzlich gezwungen werden, sich mit ihren unterbewussten Ängsten auseinander zu setzen, weil ihnen „durch Schicksal und durch Zufall eben jene Rückzugsmöglichkeit in die gesellschaftliche Stellung genommen wird.“ Daraus ergibt sich eine „unbewusste, dennoch zielstrebige Suche nach einer neuen, lustbetonten Lebensform“⁵⁵, eine Art Sucht nach Gefahr. Während der Horrorfilm zu dem schrecklichen Geschehen, das er erzählt, eine gewisse Distanz wahrt, bezieht der Thriller den Zuschauer direkt in die Handlung mit ein, da hier keine übersinnlichen Mächte für das Unheil verantwortlich sind, sondern psychologische Vorgänge, die in jedem von uns wirken.

⁵³ Seeßlen 1980, S. 30

⁵⁴ ebda.

⁵⁵ Seeßlen 1980, S. 36

Angesichts der bewusst zurück gehaltenen charakterlichen Differenzierung der Bond-Figur, deren Vergangenheit und familiärer Hintergrund in den Filmen noch diffuser bleibt als in den Büchern, fällt es schwer, die Filme eindeutig dem Thriller-Genre nach der oben beschriebenen Definition zuzuordnen. Zu beachten ist hier eine für das Subgenre des Spionagethrillers spezifische dramaturgische Notwendigkeit. Der Held wird immer mit einem klar definierten Ziel ausgestattet, also einem Auftrag, der meistens in der Bekämpfung eines erkennbaren Gegenspielers besteht. Die Motivation des Protagonisten ist damit ebenso klar verständlich wie der Konflikt, auf den er sich zu bewegt. Das erfolgreiche Bestehen dieser Herausforderung führt bei ihm nicht zur Selbsterkenntnis, sondern wird als selbstverständlich hingenommen. Sein Unterbewusstsein plagt ihn nur selten. Lediglich die Betonung der spektakulären Action-Szenen, die wir bereits als Charakteristikum des literarischen Thrillers definiert haben, tritt auch in den Filmen deutlich zu Tage. Was für Genrelemente lassen sich außerdem noch in der Bond-Serie finden? Um diese Frage klären zu können, muss man die Perspektive von den literarischen auf die filmischen Vorläufer James Bonds erweitern. Anschließend wird die dramaturgische Struktur der Filme hinsichtlich der Anwendung dieser Genre-Tradition zu beleuchten sein.

2.3.3.2 Britische Serienhelden als Vorbilder

Innerhalb des „magischen“,⁵⁶ sensationsbestimmten Spionageromans gibt es eine Figur, die große Ähnlichkeit mit James Bond aufweist. Sapper führte sie zu Beginn der 20er Jahre ein: Bulldog Drummond. Nach Ende des Ersten Weltkriegs fühlt er sich unterfordert von der Eintönigkeit des Alltags und nimmt freiwillig so oft wie möglich Aufträge des britischen Geheimdienstes an. Dabei gerät er in die haarsträubendsten Gefahrensituationen. Wie James Bond wird er dabei mit größenwahnsinnigen Megalomaniacs konfrontiert, deren Ziel die Zerstörung des westlich-kapitalistischen Wertesystems ist. Dabei fällt auf, dass diese Gegenspieler nur selten Briten und oft Angehörige einer fremden Rasse sind. Chapman beschrieb sie folgendermaßen: „The megalomaniac villains of the sensational thrillers were larger-than-life, caricatures rather than characters, often of bizarre physical appearance, invariably bent on the acquisition of wealth and power, and with a tendency to devise ingenious death scenarios for the hero (from which he would, of course, contrive to escape).“⁵⁷ Diese Charaktere wären wahrlich eines James Bond würdig, dessen

⁵⁶ Denning, a. a. O.

⁵⁷ Chapman 2000, S. 29

Gegenspieler sich also direkt von den Bösewichtern Sappers ableiten lassen. Mit Carl Petersson, der im ersten Drummond-Roman eine Revolution in Großbritannien heraufbeschwören will, haben die Bücher sogar einen mit Blofeld vergleichbaren, wiederkehrenden Bösewicht. Petersson bekämpfte Drummond noch in drei weiteren Geschichten, ehe er sich endlich geschlagen gab. Dieser zur Verfilmung geradezu prädestinierte Stoff wurde zu mehreren Kino-Serials verarbeitet. Samuel Goldwyn entdeckte Bulldog Drummond für Hollywood und ließ ihn 1929 in einem frühen Tonfilm⁵⁸ auftreten. Ronald Colman spielte Drummond als harten, aber dennoch charmanten und durchaus gebildeten Geheimagenten. Colmans zweiter Auftritt in der Rolle⁵⁹ war deutlich stärker als der erste von komödiantischen Elementen geprägt. Auch in einer achteiligen Paramount-Serie aus den 30er Jahren dominierte die Situationskomik, die sich aus den fantasievollen Tarnungskünsten des Geheimdienstes ergab, die spannungssteigernden Elemente der Thriller-Handlung. Bulldog Drummond durchlebte ein ähnliches Wechselspiel der Hauptdarsteller wie später James Bond: Wurde er zunächst korrekt von einem Briten verkörpert,⁶⁰ avancierte er für den Rest der Paramount-Serie zum Amerikaner⁶¹ und, in einer britischen Nachkriegsverfilmung,⁶² schließlich zum Kanadier. Dieser Film modernisierte den Stoff grundlegend, indem er die Geschichte in die Nachkriegszeit des 2. Weltkriegs transponierte.

Eine andere populäre britische Agentenfigur ist bis heute Simon Templar, genannt „The Saint“. Die Romanfigur von Leslie Charteris gilt als ein spezifisches Vorbild für James Bond. Der Filmkritiker Roger Ebert schrieb dazu: „When Ian Fleming began writing his Bond stories, he must have had the Saint in mind: The two characters share a debonair sophistication, a gift for disguise, a taste for beautiful women, a fetish for expensive toys, and a thorough working knowledge of fine wines and fast cars.“⁶³ Die amerikanische Produktionsfirma RKO drehte eine Reihe von acht Filmen über diesen verdeckten Ermittler.⁶⁴ „The Saint“ war eine Art moderner Robin Hood, der sich auf einem konstanten Rachefeldzug gegen Kriminelle befindet. Die gewitzte Bauernschläue, mit der

⁵⁸ *Bulldog Drummond*, F. Richard Jones, USA 1929. Übrigens eine der ersten Arbeiten des großen Kameramanns Gregg Toland, der später mit Filmen wie Orson Welles' *Citizen Kane* oder Jack Claytons *Wuthering Heights* Filmgeschichte schreiben sollte.

⁵⁹ *Bulldog Drummond Strikes Back*, Roy Del Ruth USA 1934

⁶⁰ Ray Milland in *Bulldog Drummond Escapes*, James P. Hogan USA 1937

⁶¹ John Howard in *Bulldog Drummond Comes Back*, Louis King USA 1937 bis *Bulldog Drummond's Secret Police*, James P. Hogan USA 1939

⁶² *Calling Bulldog Drummond*, Victor Saville UK 1951, mit Walter Pidgeon in der Hauptrolle.

⁶³ WWW: www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1997/04/040403.html [27. 1. 03]

⁶⁴ *The Saint in New York*, Ben Holmes USA 1938 bis *The Saint Meets the Tiger*, Paul Stein USA 1941

er seine Einsätze durchführte, machte ihn zum Sympathieträger. Der in Südafrika geborene Hauptdarsteller des ersten Films, Louis Hayward, wurde für die weiteren Episoden ausgetauscht gegen den Engländer George Sanders. In seiner Interpretation des Simon Templar treten die bondähnlichen Charaktereigenschaften besonders deutlich zu Tage: Eine fast zynische Härte in Gefahrensituationen, die er jederzeit umschlagen lassen kann in einen attraktiven Charme, den Templar oft genug gegenüber weiblichen Verehrerinnen zur Anwendung bringt. Diese Figur bewies eine ähnliche Langlebigkeit wie später auch James Bond. Erst 1997 entstand die letzte Verfilmung von *The Saint*,⁶⁵ die den Titelhelden ins Zeitalter von Internet und Laptop-Computern versetzt. Auch Bulldog Drummond und Simon Templar sind also Filmfiguren, die in einer sich wandelnden Umwelt immer wiederkehren, ohne sich selbst grundlegend zu verändern. Der Hauptdarsteller des '97er Films, Val Kilmer, geht jedoch einen etwas anderen Weg als seine Vorgänger, indem er der Figur einen emotionalen Hintergrund verleiht, der seine Handlungsweisen motiviert. Damit versetzt er den Film in die Nähe des realistischen Thrillers. Wie wir noch sehen werden, gibt es auch in der Bond-Serie Momente, in denen die Rollenauslegung eines Hauptdarstellers die Genrezuweisung des jeweiligen Films fundamental beeinflusst.

Amerikanische Filmproduktionsfirmen waren schon frühzeitig auf das Potenzial des britischen Spionagethrillers aufmerksam geworden und hatten sich schon reichlich aus diesem Reservoir bedient. James Bond steht also sowohl in literarischer als auch in filmischer Hinsicht in einer direkten Linie von Charakteren wie Bulldog Drummond und Simon Templar. Auch deren Filme waren nicht an einen bestimmten Hauptdarsteller, wohl aber an eine feststehende Dramaturgie gebunden. So gab es in der oben beschriebenen Paramount-Serie um Bulldog Drummond einen gleichbleibenden Stamm von Nebendarstellern, die in bestimmten Situationen und mit charakteristischen Handlungsweisen immer wieder auftraten (z. B. ein Scotland Yard-Detektiv mit einem Hang zu exzentrischen Verkleidungen). Die Vorgehensweise von Harry Saltzman und Albert Broccoli bei der Erschließung der Bond-Franchise war also schon wohlerprobt und in dieser Hinsicht risikoarm. Dass britische Serienhelden auch in den USA erfolgreich sein konnten, hatten nicht zuletzt die Agatha Christie-Verfilmungen um Miss Marple und Hercule Poirot bewiesen. Wie die James Bond-Filme gewannen sie ihren Reiz gerade aus ihrer immanenten „Britishness“, die sich in einer altmodischen Nostalgie der Handlungsorte und in einer gehörigen Portion schwarzen Humors äußerte. Während für die Bond-Filme

⁶⁵ Philip Noyce USA 1997

eine modernistische, zunehmend auch futuristische Welt geschaffen wurde, begegnet man doch auch hier dem britischen Sinn für Humor (etwa wenn Goldfinger einen unwilligen Gangster-Boss in seinem Auto mit Hilfe einer Schrott-Pressanlage zu einem handlichen Quader verdichten lässt). Die Umwandlung dieses Humors in Slapstick und Action Comedy in den 70er Jahren war ein Zugeständnis an die zu dieser Zeit populären Road Movies mit Butch Reynolds⁶⁶ oder die turbulenten Komödien der Zucker-Brüder.⁶⁷ Was den Produzenten nicht zuletzt durch diese beständige leichte Anpassung eines konstanten Grundmotivs an den herrschenden Zeitgeist perfekt gelang, nämlich das Ausschlichten eines bestimmten Stoffes durch eine ganze Serie von Filmen mit Standardsituationen und wiederkehrenden Charakteren, war zu Beginn der 60er Jahre schon gang und gebe und wurde im Sujet des Agentenfilms ebenso praktiziert wie bei den Krimis nach Agatha Christie. Die frühen Filme um Bulldog Drummond und Simon Templar waren jedoch unzweifelhaft B-Movies, die zur Vorführung im Begleitprogramm eines Hauptfilms gedacht waren. Dafür spricht ihre relativ kurze Spielzeit von rund einer Stunde und die hohe Frequenz, mit der neue Episoden auf den Markt gebracht wurden (meist entstanden zwei bis drei pro Jahr). Und auch die Miss Marple-Filme von George Pollock mit Margaret Rutherford waren noch relativ kleine, bescheidene Produktionen. Wie konnte es also dazu kommen, dass Saltzman und Broccoli eine Serie dieser Art mit aufwändigen Großproduktionen bestücken konnten?

2.3.3.3 Master of and off Suspense:

Alfred Hitchcock und der Aufstieg des Thriller-Genres

Wie bereits erwähnt, war Alfred Hitchcock einer der einflussreichsten Regisseure des britischen Kinos und des Thrillers im Allgemeinen. In den 30er Jahren schuf er mit dem sogenannten „klassischen Thriller-Sextett“ eine Reihe von sechs Filmen, die stilbildend wurden für fast alle nachfolgenden Werke dieses Genres. Die Form des Spionagethrillers, auf die in den James Bond-Filmen zurück gegriffen wurde, nahmen sie auf verschiedene Weise vorweg. Der erste Film dieser Schaffensphase im Werk Hitchcocks, *The Man Who Knew Too Much*,⁶⁸ bedeutete seinen bis dahin größten Kassenerfolg in England und den internationalen Durchbruch. Dieser Film erfüllt die Seeßlen'sche Definition des Thrillers vollständig. Ein Ehepaar wird durch einen Zufall zu Zeugen eines Mordes und zum

⁶⁶ z. B. *Semi-Tough*, Michael Ritchie USA 1977

⁶⁷ z. B. *Kentucky Fried Movie*, John Landis USA 1977

⁶⁸ UK 1934

Geheimnisträger. Als ihre kleine Tochter als Geisel genommen wird, um die Eltern zum Schweigen zu zwingen, beginnt ein Alptraum: Die kleinbürgerliche Welt der Familie zerbricht und ist plötzlich nicht mehr wiederzuerkennen im schemenhaften Kampf zwischen in- und ausländischen Spionageringen. Die Mutter kommt in ein furchtbares Dilemma, als sie sich in einer dramatischen Attentats-Szene für die Rettung eines ausländischen Staatsmannes entscheiden muss und damit den Schutz ihres von den Mördern entführten Kindes aufgibt. Für seinen nächsten Film, *The Thirty-Nine Steps*,⁶⁹ adaptierte Hitchcock einen Roman von John Buchan, den wir bereits als einen bedeutenden Vertreter des sensationsbestimmten Thrillers kennen gelernt haben. Was Hitchcock an den Romanen Buchans schätzte, war eine Form des Understatements, die er als „Unter-Bewertung, Unter-Einschätzung“ bezeichnete. Er meinte damit die Methode, „dramatische Ereignisse in einem leichten Ton zu präsentieren“.⁷⁰ So gibt es zwar eine Reihe von Verfolgungsjagden und Schießereien, aber in gleichem Maße komödiantische Szenen. Der zu Unrecht als Mörder verfolgte Protagonist Richard Hannay gerät in eine Verkettung komischer Situationen. So wird er von der Polizei mit einer Dame zusammengekettet, die eigentlich gegen ihn aussagen soll – was die Flucht enorm erschwert. Hitchcock legte in *The Thirty-Nine Steps* besonderen Wert auf die Geschwindigkeit der Übergänge von einer Szene zur nächsten. Durch die rasante Abfolge der teils haarsträubenden Situationen wird dem Zuschauer keine Verschnaufpause gegönnt. Ein Beispiel: Unmittelbar nach einem glücklich überstandenen Anschlag auf sein Leben und der Flucht aus dem Fenster des Polizeireviers marschiert Hannay zur Tarnung in einer Straßenkapelle der Heilsarmee mit. In einer Seitenstraße wird er von Anhängern einer politischen Partei aufgegriffen, die ihn für einen Wahlkampfredner halten und umgehend zu einer flammenden Ansprache auf dem Podium nötigen. Charakteristisch für Hitchcock ist seine Freude am Absurden, die jede Realismus-Hörigkeit ablehnt. In *The Man Who Knew Too Much* wird das Attentat so geplant, dass der tödliche Schuss zu einer bestimmten Note eines Konzerts in der Albert Hall orchestriert werden soll. In *The Thirty-Nine Steps* wird ein Gedächtniskünstler zum Träger einer Geheimformel, plaudert diese jedoch aus schierem Berufsethos aus, als er danach gefragt wird – obwohl ihm das den sicheren Tod bringt. Und in *The Lady Vanishes*⁷¹ besteht die Geheim-Information, für die Menschen ihr Leben lassen würden, lediglich aus ein paar Takten einer bestimmten Melodie. Hitchcock selber bezeichnete diese Idee als „ein Hirngespinnst, ein reines Hirn-

⁶⁹ UK 1935

⁷⁰ Truffaut 1993, S. 84

⁷¹ UK 1938

gespinst“⁷². Das Objekt der Begierde, um das sich die dramatische Handlung rankt, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als Fantasiegebilde, als Leerstelle, von Hitchcock als „MacGuffin“⁷³ bezeichnet. Sein nächster Film, *Secret Agent*,⁷⁴ basiert auf Motiven aus verschiedenen Geschichten von Somerset Maugham. Die Tatsache, dass wir diesen Autor als der anderen, realistischen Strömung des britischen Spionagethrillers zugehörig bezeichnet haben, deutet bereits darauf hin, dass bei Hitchcock nicht nur das Abspulen von Action entscheidend ist. Seine Geheimagenten setzen sich durchaus kritisch mit ihrer Mission auseinander. In *Secret Agent* verabscheut der Protagonist seinen Auftrag, einen Gegenspieler zu eliminieren, zutiefst. In *Sabotage*⁷⁵ wird ein Kinobesitzer unfreiwillig zum Mörder seines eigenen Neffen. Die Frontkämpfer, die von Geheimbünden mit der Übermittlung von Informationen oder der Ausführung von Attentaten beauftragt werden, sind bei Hitchcock immer normale Bürger, die aus Patriotismus (*Secret Agent*) oder aus purer Geldnot heraus (*Sabotage*) einen Pakt mit dem Teufel eingehen. Sie versuchen, ihr eigenes Leben so gut wie möglich weiterzuführen, werden jedoch gezwungen, ihre Alltagswelt durch Spionage und Sabotage zu zerstören. Rückblickend schienen Hitchcock selbst Zweifel an dieser Vorgehensweise zu kommen, als er im Gespräch mit Francois Truffaut die mangelnde Identifikation des Helden mit seiner Aufgabe als dramaturgischen Fehler bezeichnete. Die Hauptfigur müsse ihr Ziel wirklich erreichen wollen, damit auch der Zuschauer bereit sei, sie zu unterstützen.⁷⁶ Die eigentlichen Bösewichter sind bei Hitchcock Schreibtischtäter, die in vornehmen Anzügen und aufgeräumten Büros ihre Pläne schmieden, ohne Rücksicht auf das Schicksal der Männer und Frauen, die ihre lebensgefährlichen Aufträge ausführen.

Anhand von *Young And Innocent*⁷⁷ demonstriert Hitchcock sein Konzept des Suspense. In einer zentralen Szene wird der Zuschauer darüber informiert, dass sich der gesuchte Mörder unter die Musikkapelle eines überfüllten Ballsaales gemischt hat. Die den Saal betretenden Polizisten wissen davon aber nichts. Deren erfolglose Suche wird aus seiner Perspektive gezeigt. Als die Polizisten zufällig an der Kapelle vorbei gehen, wird der Mann so nervös, dass er vom Stuhl fällt und sich so verrät. Das Publikum muss also immer etwas mehr wissen als die Protagonisten, um mit den Charakteren mitfiebern zu

⁷² Truffaut 1993, S. 109

⁷³ Truffaut 1993, S. 125f.

⁷⁴ UK 1936

⁷⁵ UK 1936

⁷⁶ Truffaut 1993, S. 93

⁷⁷ UK 1937

können. *The Lady Vanishes* schließlich beendet Hitchcocks Thriller-Zyklus der 30er Jahre. Der Film hat den stärksten komödiantischen Charakter dieser Reihe. Die Protagonistin macht ein energiegeladendes Erlebnis, als eine flüchtige Bekannte von einem Tag auf den anderen spurlos verschwindet und deren bloße Existenz von jedermann verleugnet wird. Wieder tun sich Risse auf in der normalen Welt; das Unheimliche, Unerklärliche scheint durch. Die unscheinbare alte Dame entpuppt sich als Agentin, die von der Gegenseite gefangen genommen worden ist. Die hindernisreiche Suche nach der Dame wird mit der heiteren Nonchalance eines Spiels inszeniert, wie eine Schnitzeljagd. Dabei kommt erneut Situationskomik (z. B. der Zauberkasten eines Illusionisten als Waffe gegen einen feindlichen Agenten) zum Einsatz, ebenso wie komische Figuren (die beiden cricketverrückten Engländer). Auch in den anderen Filmen waren schon solche Witzfiguren zu sehen (etwa der von Peter Lorre gespielte mexikanische „General“ in *Secret Agent*). Auch in den James Bond-Filmen zählen solche komischen Nebenfiguren vielfach zum Umfeld der „guten“ oder „bösen“ Seite.

Nach seinem Wechsel nach Amerika blieb Hitchcock dem Erfolgsrezept seines Thriller-Sextetts bemerkenswert treu. Für unser Thema sind insbesondere zwei Filme dieser späten Phase von Interesse: Hitchcocks Remake von *The Man Who Knew Too Much*⁷⁸ sowie *North By Northwest*.⁷⁹ In der Neufassung seines eigenen 1934er-Films verlegte Hitchcock den Ort der Kindesentführung von der Schweiz nach Nordafrika. Dies ist eine signifikante Änderung, da auf diese Weise der Handlungsort in die Unheimlichkeit der sich anbahnenden Vorgänge eingebunden werden kann. Die fremde Exotik und die ausländischen Bräuche (z. B. die Tischsitten) werden als seltsam und unzivilisiert dargestellt. Dem wird die französische Kolonialmacht, die für die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung verantwortlich ist, gegenübergestellt: Sie ist der Vertreter westlicher Bürokratie und Staatsgewalt – den Kräften, die laut Hitchcock auch in unserer freiheitlich-demokratischen Gesellschaft die Fäden ziehen. Selbst im fernen Afrika entkommt der einfache Bürger nicht dem langen Arm dieser bedrohlichen Ordnungsmacht. *The Man Who Knew Too Much* ist auch in seiner zweiten Fassung ein Musterbeispiel für das Groteske, mit dem Hitchcock das dem Thriller inhärente fantastische Element umsetzte (z. B. die Namensverwechslung der Ambrose-Kapelle mit dem Tierkonservator Ambrose Chapell und der anschließende Kampf mit einem ausgestopften Schwertfisch als Waffe). *North By Northwest* schließlich nimmt vollständig die Form einer turbulenten Komödie

⁷⁸ USA 1956

⁷⁹ USA 1959

im Stil von *The Thirty-Nine Steps* an. Der Film wird jedoch auch als eine der ersten Manifestationen des modernen Actionfilms bezeichnet. Das großangelegte, farbenfrohe Breitwand-Spektakel, das in der halsbrecherischen Verfolgungsjagd auf Mount Rushmore kulminiert, ist in mehrfacher Hinsicht auch eine Präfiguration der James Bond-Filme. *North By Northwest* vollendete den von Hitchcock maßgeblich bestimmten Aufstieg des Spionagethrillers vom kolportagehaften B-Movie zur Big Budget-Großproduktion. Der polierte Modernismus der Sets entspricht dem in den Bond-Filmen aufwändig zur Schau gestellten Luxus. Der von Cary Grant gespielte, gepflegt und charmant auftretende Roger Thornhill, der sich nur zu gern mal von hübschen Mädchen verführen lässt und in Situationen physischer Gefahr zu deren Retter avanciert, hat eine ähnliche Ausstrahlung wie James Bond. „It constructs a very similar consumerist and sexist fantasy world“,⁸⁰ meint James Chapman zum Vergleich des Films mit der Bond-Reihe.

Im Thriller-Sextett hatte Hitchcock sich vielfach eines aus den Genre-Romanen bekannten Motivs bedient, nämlich der Kennzeichnung des Bösewichts durch eine physische Anomalie (z. B. das Fehlen eines Gliedes am kleinen Finger in *The Thirty-Nine Steps* oder das Blinzeln eines Auges in *Young And Innocent*). In *North By Northwest* zeigt er dagegen mit Vandamm einen äußerlich attraktiven und gewandt auftretenden Gegenspieler. Wie wir später noch sehen werden (vgl. Kap. 3.2), haben die James Bond-Filme in der Konzeption ihrer eigenen Verbrecherfiguren beide Erscheinungsweisen des Bösen gleichermaßen aufgegriffen. Die spektakuläre, postmodern anmutende Villa Vamdamm entspricht dem Geschmack, den viele seiner Nachfolger in den Bond-Filmen an den Tag legen. Der Unterhaltungswert, der den packenden Action-Szenen ebenso wie den pointiert zugespitzten Dialogen zu eigen ist, war ein Vorbild für die Drehbuchschreiber der Serie. Die dramaturgische Einbindung der Örtlichkeiten in die Handlung, die ein wiederkehrendes Merkmal der Hitchcock-Filme ist (z. B. bei der Jagd quer durch England in *The Thirty-Nine Steps*), wird in *North By Northwest* auf die Spitze getrieben. Vom UN-Hauptquartier in New York bis zu den Präsidenten-Büsten im Mount Rushmore: Symbolische Örtlichkeiten des Staatswesens westlich-demokratischen Zuschnitts werden zur Bühne aufregender Action-Szenen. Auch in den Bond-Filmen spielen die wechselnden Handlungsorte eine bedeutende Rolle. Wie das Afrika im Remake von *The Man Who Knew Too Much* dienen sie aber lediglich als exotischer Hintergrund, um eine teils wild romantische, teils bedrohlich-fremde Atmosphäre zu schaffen. Sie drücken immer wieder

⁸⁰ Chapman 2000, S. 53

die in den Bond-Filmen dominante ideologische Grundhaltung aus: Die Überlegenheit des westlich-demokratischen Systems gegenüber fremden Kulturen, deren Vorzüge im Jet-Set-Zeitalter leicht zu konsumieren sind, deren Traditionen und Bräuche jedoch unkalkulierbar sind und daher keinen politischen Einfluss gewinnen dürfen. Alfred Hitchcock hatte dagegen auch in der Fremde den Feind im eigenen Innern ausgemacht.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Machart der James Bond-Filme von Hitchcock in zweifacher Hinsicht vorgeprägt worden ist. Hier ist zunächst die dramaturgische Struktur zu nennen. Neben der Spannungserzeugung im Sinne des Thrillers und der Forcierung von Gefahrensituationen in der Art des Actionfilms konnten sich Hitchcocks Nachfolger auch an humoristischen Unterhaltungselementen orientieren, die in Form von Dialog-, Charakter- und Situationskomik in seinen Filmen immer wieder zu finden sind. Eine Art des Genre-Mix ist also auch bei Hitchcock zu beobachten. Wie wir sehen werden, gingen die Bond-Filme hier noch einen Schritt weiter. Als zweiter Punkt sind inhaltliche Gemeinsamkeiten zu nennen, die Alfred Hitchcock als ein Vorbild der Bond-Reihe kennzeichnen. Der Held als charmanter Gentleman hat sich mit einem Gegenspieler zu messen, der zwar oft körperliche Behinderungen aufweist, jedoch ein gesellschaftlich ebenso respektables Äußeres wahr. Bei dieser Konfrontation rückt der eigentliche Plot in den Hintergrund, kann bis zur Leerstelle abstrahiert werden. Wie absurd sein Ziel auch sein mag, der Held muss sich laut Hitchcock unbedingt voll damit identifizieren können, um seine Glaubwürdigkeit zu bewahren. Gerade in einer exotischen Umgebung steht er für die Werte ein, die sein Land prägen. Während die Bond-Filme die zivilisatorische Aufgabe westlicher Kolonialmächte und deren Geheimdienste implizit befürworten, sind bei Hitchcock durchaus auch kritische Untertöne gegenüber einer als menschenverachtend empfundenen Staatsgewalt zu spüren. Bei der Betrachtung der inszenatorischen Mittel der James Bond-Filme wird auch die Frage auftauchen, ob die Regie das bekannteste Vermächtnis Alfred Hitchcocks – den Suspense – mit einbringt oder ob hier andere Spannungsmechanismen greifen.

2.3.4 Geschüttelt, nicht gerührt: Die Bond-Filme als Genre-Mix

James Bond lässt sich also innerhalb des Thriller-Genres in die literarische Tradition des sensationsbetonten britischen Spionageromans einordnen. Die generischen Wurzeln der Filme liegen einerseits naturgemäß in den Adaptionen dieser Art Romane, die auch im Kino das Genre des Spionagethrillers bilden. Die Bond-Filme weisen aber auch Gemeinsamkeiten mit den britischen Kriminal-Serials und der jungen Gattung des Actionfilms auf. Wie wir im ersten Teil dieses Kapitels gesehen haben, waren Abenteuer- und Horrorfilme, aber auch Dramen und Komödien im Vorfeld des ersten Bond-Booms die verbreitetsten Genres des britischen Kinos. Bei einer Analyse der dramaturgischen Struktur der Bond-Filme stellt man fest, dass darin Versatzstücke aller dieser Gattungen assimiliert und innerhalb ihres eigenen Handlungszusammenhangs variiert werden. Darüber hinaus lassen sich noch eine Vielzahl weiterer Verweise auf andere Genres entdecken. Natürlich muss man dabei beachten, dass es allgemein nur wenige Filme gibt, die glasklar einem einzigen Genre zuzuordnen wären und dass sich manche Filme eben dadurch auszeichnen, dass sie Spiegelungen aus unterschiedlichen Genres in ihre eigentliche Erzählstrategie integrieren.⁸¹ Das Auffällige an den James Bond-Filmen ist jedoch die Unbekümmertheit, mit der auf unterschiedlichste Genre-Konventionen zurückgegriffen wird. Wie ein Kartenspiel mischt der James Bond-Film die als Erinnerungsfragmente in der Seherfahrung des Kinopublikums verankerten Stilmittel und Dramaturgien und schafft so einen narrativen Reichtum, der schließlich kaum mehr überschaubar wird. Dies möchte ich am Beispiel der ersten drei Bond-Filme *Dr. No*, *From Russia With Love* und *Goldfinger* näher ausführen. Zur Genreanalyse habe ich die Filme in ihre Einzelsequenzen unterteilt und diese als unabhängige Blöcke jeweils einer Filmgattung zugeordnet. In diesen kleineren Einheiten fällt eine solche Zuordnung noch leicht, während die Inszenierungsweise der Filme als Ganzes zu inkohärent wäre, um sich eindeutig definieren zu lassen. Ausschlaggebend für die Zuordnung der einzelnen Sequenzen ist das zum Einsatz kommende Repertoire an inszenatorischen Mitteln und die Wirkung, die es erzielt (z. B. Spannung, Komik, Action). Gemeinsam mit der atmosphärischen Grundstimmung dessen, was gezeigt wird, lässt sich dieses jeweils für bestimmte Genres charakteristische Repertoire für die angestrebte Gattungszuordnung heranziehen.

⁸¹ z. B. die sogenannten amerikanischen „Super-Western“ der Nachkriegszeit.

2.4 Zwischen Spionage- und Weltraumfantasie: Die Regel-Dramaturgie

Dr. No beginnt mit zwei brutalen Mord-Szenen, die deswegen so schockierend wirken, weil sie völlig unvermittelt passieren. Die Inszenierung folgt in der Abwechslung von Surprise (die Blinden entpuppen sich als Scharfschützen) und Suspense (die Mörder dringen in das Haus der Sekretärin ein, ohne dass sie es ahnt) ganz dem klassischen Muster des Thrillers. Nach der Vorstellung des Spionage-Milieus folgt der Umschwung in eine leichte Komödie, mit dem ironisch-hintergründigen Spiel, das Bond mit Sylvia Trench und Moneypenny treibt. Fast alle Bond-Filme haben dieses Muster: Ein spannungsgeladener Einstieg – ab *From Russia With Love* als Vortitelsequenz und ab *Goldfinger* auch ohne direkten Zusammenhang mit der Haupthandlung – wird gefolgt von einem „comic relief“. Auch in *From Russia With Love* erfolgt der Einstieg als Thriller (die unheimliche, von Grillen und Eulen untermalte nächtliche Verfolgungsjagd durch ein Labyrinth aus Barockstatuen), in *Goldfinger* dagegen als Actionfilm (Bond lässt eine Rauschgiftfabrik in die Luft gehen).

Nach dem humoristischen Zwischenspiel wird die Aufmerksamkeit des Publikums wieder gefordert, als der Film seinen Haupt-Handlungsstrang einführt. In *Dr. No* gibt es unmittelbar nach Bonds Ankunft zwar zwei Actionszenen (Autojagd und Schlägerei), diese werden jedoch mit Understatement inszeniert. Wichtiger ist hier das Schaffen einer paranoiden Atmosphäre von Verfolgung und Bedrohung: Jeder beobachtet Jeden (der noch nicht vorgestellte Felix Leiter und eine Fotografin lauern Bond schon am Flughafen auf). Jeder hat ein Geheimnis, das er notfalls mit ins Grab nimmt (Bonds Fahrer begeht Selbstmord) – also wiederum Elemente des Thrillers. In *From Russia With Love* wird diese Szene fast identisch wiederholt, ohne jedoch die Thriller-Stimmung heraufzubeschwören: Der Mann, der Bond am Flughafen beobachtet, ist bereits als Agent der Gegenseite bekannt, seine Tätigkeit erklärt sich also von selbst als Observierung des Gegners; das Auto, das 007 verfolgt, wird von Bonds Fahrer sofort als Gegner-Fahrzeug erkannt und nicht weiter beachtet („wir verfolgen sie und sie verfolgen uns, das ist die Art Verständigung, die wir untereinander haben“). Den sich vollziehenden Vorgängen ist ihr Geheimnis genommen, sie werden mit den Handlungsmustern des Spionagefilms erklärt. Schon die geheime Botschaft beim Schachturnier und die Instruktion Klebbs und Kronsteens durch einen unsichtbar bleibenden Auftraggeber hatte die Mittel dieses Genres genutzt. In *Goldfinger* vollzieht sich der Übergang von komödiantischer Leichtigkeit (Bond legt Goldfinger beim Kartenspiel rein und vergnügt sich anschließend mit dessen

Gespielin) zu bedrückender Spannung (Bond wird niedergeschlagen und die Frau umgebracht) lückenlos innerhalb derselben Szene. Dabei werden in diesem Fall wieder Thriller-Techniken eingesetzt (der Schatten des Killers erscheint an der Wand; Bond hat keine Chance, das Mädchen zu retten, sondern findet sie nur noch tot vor), wobei eine besondere Ambivalenz darin liegt, dass der vollkommen vergoldete Frauenkörper einerseits von einer elaborierten Tötungsmethode zeugt, andererseits aber auch ein erotisches Spektakel darstellt, also an nekrophile Instinkte appelliert.⁸²

Im vierten Teil der Bond-Dramaturgie (nach Spannungsaufbau, comic relief und Exposition) wird endgültig klar, in welche Richtung der jeweilige Film gehen wird. In *Dr. No* wirken die Ermittlungen Bonds am Tatort und anschließend bei der Verfolgung der Spuren wie die Nachforschungen eines „private eye“ im klassischen Detektivfilm. In *From Russia With Love* dagegen folgt nach Bonds Kontaktaufnahme mit seinem türkischen Kontaktmann ein Einschub, der nichts mit der weiteren Handlung zu tun hat: Der ballettartig inszenierte Kampf der Zigeunerinnen dient der Ausgestaltung des folkloristischen Hintergrunds, der seit jeher ein Teil des imperialistischen Spionagethrillers (Chapman) ist. Beim Betreten des Zigeunerlagers dringt Bond in einen Ort jenseits von westlicher Zivilisation und Kultur, mit völlig eigenen Regeln und Gesetzen, vor. Eine solche Reise ins Unbekannte ist charakteristisch für das Genre des Abenteuerfilms. *Goldfinger* dagegen kehrt an dieser Stelle zurück zu Dialog- und Situationskomik: Bevor sich Bond an die Verfolgung seines Gegenspielers macht, wird eine Szene eingefügt, in der er im Spezialwaffen-Labor von Q mit skurriler Wundertechnologie ausgestattet wird - eine solche Szene zwischen Bond und Q wird in späteren Filmen zum unumstößlichen Ritual werden.

Dr. No als vergleichsweise harter Thriller, *From Russia With Love* als klassischer Spionagefilm und *Goldfinger* als Actionkomödie: Mit dieser Charakterisierung kommt man einer akkuraten Einordnung schon näher. Doch lässt die Bond-Dramaturgie eine unzweideutige Rubrizierung nicht zu: Im ersten Film sind, wie bereits erwähnt, auch Abenteuerfilm-Elemente zu finden (z. B. die Expedition nach Crab Key); im zweiten gibt es Szenen, die an eine romantische Komödie erinnern (z. B. Bonds Beziehung zu Tatiana); und im dritten sind die Thriller-Elemente unverkennbar (z. B. die Beinahe-Folterung Bonds mit einem Industrie-Laser). Wir haben es also letztlich mit einem kaum

⁸² Chapman 2000, S. 103

entwirrbaren Knäuel an Genres zu tun, denen lediglich eins gemein ist: Sie entführen in eine Welt weit jenseits des Alltags von Büromief und Verkehrsstaus. Die einzelnen Züge der Figuren in diesem Spiel sind, im Sinne Umberto Ecos, vorprogrammiert. In welchem Gewand uns diese an sich absehbare Handlung jedoch begegnet, ist völlig unvorhersehbar. Insgesamt lassen sich aus der Bond-Serie inklusive der bereits genannten Elemente Versatzstücke aus rund einem Dutzend verschiedener Genres extrahieren.⁸³ Diese werden nach den Erfordernissen der Handlung wild durcheinandergewürfelt, wobei darauf geachtet wird, dass nach einem spannungssteigernden Segment (z. B. der Hinrichtung der Gangsterbosse durch Goldfinger) eine humoristisch gefärbte Szene folgt (Bonds spielerischer Kampf mit Pussy in Goldfingers Scheune). Die Tendenz zum Genre-Mix wurde in der Weiterentwicklung der Serie noch verstärkt. Während sich die ersten drei Filme noch grob genremäßig charakterisieren ließen, wurde dies ab *Thunderball* zunehmend unmöglich. Die Sprünge von einem Genre zum nächsten wurden mit immer höherer Frequenz wiederholt, so dass ein Potpurri der filmischen Sensationen entstand.⁸⁴ Der rasante Wechsel der Eindrücke bewirkt eine Summierung unterschiedlichster Emotionen in der Wahrnehmung des Zuschauers, erschwert jedoch eine stringente Handlungsführung. Doch ihre Geschichte haben die James Bond-Filme ja im Grunde schon in *Dr. No* erzählt. Alle weiteren Episoden wirken in mancher Hinsicht wie Remakes ein und desselben Ausgangsprodukts. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Alle neben dem gleichförmigen Einstieg auch den Schluss gemeinsam haben. Nach der völligen Zerstörung des Hauptquartiers, die mit den Mitteln eines beliebigen Genres erzählt werden kann, endet jeder Film mit einer humoristischen Note: Anstatt der Pflicht zu folgen und nach getaner Arbeit zu seinen Verbündeten zurück zu kehren, bleibt 007 mit einer neu gewonnenen Geliebten unentdeckt zurück. Die Bond-Serie ist wie ein Lied mit mittlerweile 19 Strophen: Die Melodie ist bereits bekannt, aber die dazu gesungenen Worte sind jedes Mal neu.

⁸³ Sciencefiction: z. B. die Drax-Raumstation in *Moonraker*. Horror: z. B. der unsterbliche Flötenspieler in *Live and Let Die*. Gangsterfilm: z. B. Goldfingers konspiratives Treffen zur Planung des Überfalls auf Fort Knox. Melodram: z. B. Bonds wechselvolle Beziehung zu Kara in *The Living Daylights*. Kriegsfilm: z. B. Goldfingers Angriff auf Fort Knox, der wie eine Militäroperation durchgeführt wird.

⁸⁴ Waren in *Dr. No* noch 12 Sequenzen zu verzeichnen, in denen die Inszenierung im Vergleich zur vorhergehenden Szene einen Genrewechsel vollzog, waren es in *Octopussy* schon 22.

2.5 Tränenreich: Die Ausnahme

George Lazenbys einziger Auftritt als James Bond in *On Her Majesty's Secret Service* nimmt in mehr als einer Beziehung eine Sonderstellung innerhalb der Serie ein. Deshalb ist er auch bei der Genre-Diskussion gesondert zu behandeln. Er beinhaltet als einziger der Filme explizit Verweise auf die Genres von Romanze und Drama. Während die Frauenbeziehungen Bonds in den meisten anderen Filmen nur Zwischenspiele sind und als romantische Komödie (z. B. die Hass-/Liebe-Beziehung zu Wei Lin in *Tomorrow Never Dies*) oder aber als Melodram⁸⁵ (z. B. Natalyas Appell an seine Ehre in *GoldenEye*) behandelt wurden, beruht seine Hochzeit mit Tracy auf seiner tiefer gehenden, ehrlich empfundenen Liebe zu ihr. Schon die erste Szene macht die Sonderstellung dieses Films deutlich: Die Kombination von Humor (der Geheimdienst sucht den „neuen“ Bond), Drama (Tracy will Selbstmord machen) und Action (die beiden werden von zwei Killern angegriffen) ist einmalig für eine Vortitelsequenz. Auch das Ende fällt aus der Reihe. Anstatt eines befreienden Gags erlebt der Zuschauer einen tragischen Mord. Diesen Schluss ordne ich dem Drama und nicht dem Melodram zu, da die Emotionen, die Bond nach dem Tod seiner Braut durchlebt, nicht filmisch überhöht werden, sondern ganz im Rahmen des „kleinen“, zurückgenommenen Schauspiels von George Lazenby bleiben. Der Bruch der Bond-Konventionen allerdings – das Erzählen einer ganz eigenständigen Geschichte (wenn auch nur in Form einer Rahmenhandlung) und das Entlassen des Publikums mit einem „schlechten Gefühl im Bauch“ – sind allerdings ein einmaliges Experiment geblieben.

⁸⁵ Während in einer Romanze lediglich das Zustandekommen einer romantischen Beziehung als Erfüllung einer großen Liebe geschildert wird, geht es beim Melodram auch um das anschließende Zerbrechen einer solchen Beziehung. Dabei kommen stärker als bei der Romanze emotionalisierende Stilmittel wie anschwellende Musik und weinende Darsteller zum Einsatz.

3. Wiederkehrende Rollenfiguren der James Bond-Serie

3.1 Der vielgestaltige Protagonist:

Die verschiedenen Verkörperungen des James Bond

Eine Rolle – fünf Darsteller: Im Verlauf der 40 Jahre seiner Leinwandexistenz hat James Bond die unterschiedlichsten Inkarnationen durchgemacht. Sean Connery, der große, kräftige Bodybuilder mit dem Auftreten eines Mannes, der weiß, dass er den vornehmen Zirkeln, in die er sich hochgearbeitet hat, nichts beweisen muss; George Lazenby, ein langer, schlanker junger Mann, der durch seine spontan-natürliche Ausstrahlung wie ein Student wirkt; Roger Moore, der körperlich eher schwächlich gebaute, aber stets bestens gepflegte Gentleman der alten Schule; Timothy Dalton, ein grobschlächtiger, gedrungener Mann, der sich im bürgerlichen Umfeld am wohlsten zu fühlen scheint; und Pierce Brosnan, dessen gepflegtes äußeres Erscheinungsbild und die Wertschätzung seines gehobenen Lebensstils sich mit dem energischen Körpereinsatz eines Frontkämpfers verbinden. Trotz dieser – schon an der Physiognomie feststellbaren – Unterschiede der sozialen Wertigkeit, die der James Bond-Rolle in ihren unterschiedlichen Verkörperungen zugemessen werden kann, gibt es keine logischen Sprünge in der Abfolge der einzelnen Darsteller. Neben den deutlichen Differenzierungsmerkmalen muss es also auch kontinuierlich wiederkehrende Eigenschaften geben, die James Bond als verlässliche Serienfigur charakterisieren. Dazu gehören Standardsituationen, in denen seine Handlungsweisen vorhersagbar sind. „Shaken, not stirred“ musste der Wodka Martini zu allen Zeiten sein. Auch was Kleidung und Fahrzeuge angeht, waren es immer ganz bestimmte Edelmarken, die dem Agenten Ihrer Majestät zusagten. Doch im Umgang mit solchen Statussymbolen sind bei den einzelnen Darstellern deutliche Variationen festzustellen. Connery schätzt es leger und lässt schon mal die unteren Knöpfe seiner Weste offen und die Hände in den Taschen; Lazenby legt auch im Maßanzug seine sportlich-lässige Körpersprache nicht ab; Moore achtet stets peinlich genau darauf, dass sein Jackett richtig sitzt; Dalton dagegen tritt gerne mal etwas hemdsärmlich mit Lederjacke statt mit Krawatte auf; und mit Brosnan kehren die Designeranzüge auf den 007-Laufsteg zurück. Doch alles begann mit einem Fußballspieler aus Edinburgh.

3.1.1 Sean Connery und der Stallgeruch der Arbeiterklasse

Eine unscheinbare karibische Industrielandschaft bei Sonnenuntergang. Am Ufer dümpelt ein Ruderboot vor sich hin, eine Ente schwimmt heran – da wird die Ruhe als Täuschung enttarnt. Die Ente ist falsch, der Mann, auf dessen Tauchermaske sie montiert ist, ist echt. Wie kaum eine andere Szene bündelt die Vortitelsequenz von *Goldfinger* die Besonderheiten und Charakteristika, mit denen Sean Connery seinen James Bond ausstattete und welche die Rolle definierten. Während die Kamera noch verblüfft der falschen Ente nachblickt, ist Bond bereits an Land geklettert und bereitet sein High-Tech-Einsatzgerät vor. Aus einer Pistole schießt er ein Seil, mit dem er die Mauer überwindet, die das Fabrikgelände umgrenzt. Schneller als der Wachposten dem Seil nachschauen kann, ist Bond schon über die Mauer hinweg und schlägt den bewaffneten Wächter nieder. Er entdeckt den geheimen Hebel an der Luke und gelangt ins Innere des Komplexes. Mit bemerkenswerter Präzision führt er die Operation durch. Man merkt sofort, dass hier jeder Vorgang trainiert, keine Bewegung umsonst ausgeführt ist. Auf einer Reihe roter Fässer mit der eindeutigen Aufschrift „Nitro“ bringt er Sprengstoff und Zeitzünder an. Dabei spiegelt Bonds Gesicht exakt die Mischung aus äußerster Konzentration und Anspannung wider, in der sich der Agent in diesem Moment befindet. Ein stets wachsamer Blick wird kombiniert mit einem nervösen Spiel der Mundwinkel: In dieser kritischen Situation würde wohl niemand solche Bewegungen kontrollieren können oder wollen; sie würden gänzlich unbewusst erfolgen. Nicht ohne das Licht zu löschen, eilt Bond aus dem Raum, um den Zuschauer zum zweiten Mal zu narren: Er zieht den Taucheranzug aus, darunter kommt ein weißer Anzug mit schwarzer Fliege zum Vorschein. Die Verwandlung vom Einsatzkämpfer zum Gentleman ist vollkommen. Sogar eine Rose ist vorhanden, die er sich ins Knopfloch steckt. Diese Wandlung vollzieht sich auch in Bonds Mienenspiel. Zunächst schaut er noch mit gerunzelter Stirn um sich, ob er auch nicht entdeckt wird, dann weicht die Konzentration aus seinem Gesicht und macht einem entspannten, amüsierten Gesichtsausdruck Platz, mit dem er die Szenerie verlässt. Das Lokal, das er dann betritt, ist von südländischen Rhythmen und verrauchter Gemütlichkeit bestimmt. Mit suggestiven Bewegungen zieht eine Tänzerin alle Blicke auf sich. Sie erkennt den eintretenden Bond. Der schaut zunächst auf die Uhr. Der Moment, in dem er anschließend seine Zigarette anzündet, ist genau mit dem Explodieren der Bombe orchestriert. Während rund um ihn herum Panik ausbricht, bleibt er völlig gelassen. Die Geste, mit der er die Zigarette aus dem Mund nimmt, den Rauch ausatmet und mit den Augen leicht blinzelt,

ist die eines Siegers, und zwar eines Siegers, dessen Triumph eine Selbstverständlichkeit ist. Völlig gelassen begibt er sich zur Bar. Mit der Hüfte lehnt er rücklings am Tresen, während sein kräftiger Oberkörper vom rechten Ellbogen abgestützt wird. In der linken Hand hält er zwischen Zeige- und Mittelfinger die Zigarette. Dies ist eine ausgesprochen lässige Körperhaltung, die bei seinem vornehmen Outfit zunächst überrascht. Neben ihm sitzt ein weiterer Mann, der von dem Tumult unberührt ist; offenbar der örtliche Kontaktmann des Geheimdienstes. Der gratuliert ihm zu der gelungenen Operation. Bonds Interesse gilt jedoch längst der Tänzerin, die das Lokal soeben verlässt. Aus dem Mundwinkel heraus murmelt er noch Etwas von „Bananen mit Heroingeschmack zur Finanzierung von Revolutionen“, deren Herstellung er gerade unterbunden hat. Da fischt er einen Schlüssel aus der Tasche seines Jacketts. Er spielt mit ihm, während sein Nebenmann ihn davor warnt, ins Hotel zurückzugehen: „Die werden Ihnen auflauern.“ Doch Bond muss sich um eine „unerledigte Angelegenheit kümmern“ und betritt das Hotelzimmer, in dessen Badewanne sich die Tänzerin bereits einseift. Damit hat Bonds unerschütterliches Selbstbewusstsein ein neues Ziel gefunden. Seine ganze Körpersprache ist die eines Mannes, der sich jedes Vergnügen nehmen kann, wenn er es nur will. Er wirft den Schlüssel auf den Tisch, nimmt ein Handtuch vom Haken, wirft es dem Mädchen zu und zieht sein Jackett aus. Dazwischen wirft er dem Mädchen immer wieder einen gönnerhaft-amüsierten Blick zu, der auch an ein Schoßhündchen gerichtet sein könnte. Er nimmt sie und küsst sie ohne Umschweife auf den Mund. Der Kuss wird unterbrochen, als das Mädchen befremdet vor Bonds Revolverhalfter zurückschreckt. Bond entschuldigt sich und legt den Revolver ab, während er sich scherzhaft einen „leichten Minderwertigkeitskonflikt“ andichtet. Damit hat sie ihn (nicht nur symbolisch) entwaffnet. Wieder graben sich Bonds Finger unter seinem festen Griff tief in die Haut des Mädchens ein, als der Kuss fortgesetzt wird. Aus dem Hintergrund schleicht sich ein mit Schlagstock bewaffneter Mann heran, ohne dass Bond es bemerkt. Das Mädchen aber sieht ihn. In der Reflektion in ihrem Auge erkennt Bond den nahenden Mann. Er dreht das Mädchen blitzschnell um, so dass sie das Opfer des Schlages wird. Sodann befördert er den Angreifer nach einer handfesten Schlägerei in die Badewanne, in der eben noch das Mädchen saß. Bonds Geistesgegenwart ist wieder voll da, als er einen Ventilator zu dem Killer ins Wasser wirft, um ihn mit Elektroschocks endgültig unschädlich zu machen. Sein ekelerfüllter Blick richtet sich zunächst auf ihn, dann, während er sich sein Jackett wieder überzieht und schnurgerade auf den Ausgang zugeht, auf das Mädchen, das stöhnend am

Boden liegt. Dabei lässt er eine weitere doppeldeutige Bemerkung fallen: „Schockierend. Wirklich schockierend.“

Die Sequenz ist bis heute eine der besten in der gesamten Serie. Sie kommt nahezu vollständig ohne Dialog aus und vermittelt sämtliche nötigen Informationen durch Gesten. Sie ist überreich gefüllt mit cinematographischen Codes, deren Konnotationen erst im Bewusstsein des Zuschauers an Bedeutung gewinnen: Die Signalfarbe Rot als Ausdruck von Gefahr; der Schlüssel, mit dem Bond sich jederzeit Zutritt zu sexuellen Vergnügungen verschaffen kann; die Entwaffnung durch die Versuchung der Schönheit; das Auge der Verräterin (das Sinnesorgan, mit dem man Einblick in die Seele eines Menschen erlangen kann, lässt sie schließlich auffliegen); und die am Boden kauernde Frau, während der ihr überlegene Mann sie hoch erhobenen Hauptes verlässt. Sean Connery gelingt es trefflich, diesen genuin filmischen Inszenierungsstil schauspielerisch umzusetzen. Seine Gesten sind nicht theatralisch oder weit ausholend, sondern immer klein, mit großer Liebe fürs Detail ausgearbeitet. Darauf werde ich in diesem Kapitel noch öfter zu sprechen kommen. In der beschriebenen Szene aus *Goldfinger* wird darüber hinaus auch die inzwischen bereits fest etablierte Film-Persona von Connery/Bond gefeiert. Er ist ein bis in die Haarspitzen durchtrainierter Profi, der auch in kritischen Momenten die Nerven behält, aber ebenso ein Lebemann, der die Schönheiten des Lebens genießen kann und will. Er nutzt jede Gelegenheit, die sich bietet, um sich eine Zigarette, einen guten Tropfen und ein Mädchen zu gönnen. Er bewegt sich mit äußerster Selbstverständlichkeit in vornehmen Kreisen, so dass an seiner lässigen Körpersprache niemand Anstoß zu nehmen wagt – außer sein Chef M, der einzige Mensch, vor dem Bond stramm steht und der ihn zurechtweisen kann wie einen kleinen Jungen. Wenn er jedoch gerade nicht im Einsatz ist, benimmt sich Bond mit einer demonstrativen Laxheit. So verpasst er seiner Mätresse zum Abschied schon mal einen Klaps auf den Allerwertesten (was, wie wir sehen werden, bei Roger Moore undenkbar wäre). Connery führt so das Doppelleben des professionellen Agenten und des machohaften Frauenhelden mit leichter Ironie vor. Frauen betrachtet er primär als Objekt. Solange sie seinem Privatvergnügen dienen, behandelt er sie höflich, wenn auch etwas geringschätzig. Wenden sie sich aber gegen ihn, so haben sie jeden Wert verloren und müssen schlimmstenfalls noch Schläge abfangen, die eigentlich gegen ihn gerichtet waren. Zwischendurch macht Bond mit Vorliebe punktgenau eingesetzte, pointierte Bemerkungen, um die Vorgänge zu kommentieren. Zum Zeitpunkt von *Goldfinger* waren diese Eigenschaften bereits hinlänglich bekannt, so

dass man mit ihnen spielen und sie zum Vergnügen des Publikums immer wieder neu variieren konnte. Doch auf welche Weise war es Sean Connery, den Produzenten Broccoli und Saltzman sowie Regisseur Terence Young in den beiden Filmen zuvor gelungen, diese Figur auf der Leinwand zu etablieren?

Einer netten Anekdote nach⁸⁶ entschieden sich die Produzenten bei der Auswahl des Hauptdarstellers für ihre geplante James Bond-Reihe zunächst gegen den völlig unbekannteren, lediglich über die Bühnenerfahrung in einem Musical und Nebenrollen in wenigen Filmen verfügenden Sean Connery. Erst ein Blick aus dem Fenster, dem selbstbewussten jungen Mann nach, überzeugte die beiden, so dass sie ihn noch mal ins Vorsprechzimmer zurückriefen: Sein entspannter und doch unbeirrbarer Gang passte gut zu der Romanfigur, die aus den Büchern Ian Flemings bekannt war. Ob diese Geschichte nun stimmt oder nicht, sie macht den besonderen Reiz deutlich, der im Schauspielstil Connerys liegt. Seine Bewegungen wirken nicht aufgesetzt, sondern stets spontan und sind doch immer bis in Kleinigkeiten auf die jeweilige Situation, in der sich die Figur befindet, abgestimmt. Dieser Stil ist charakteristisch für die Schule des „Method Acting“, in die sich Connery durch eifriges Selbststudium eingearbeitet hatte.⁸⁷ Die von dem Schauspiel-Lehrer Lee Strasberg in den 30er Jahren eingeführte Methode erhob es zur Grundregel, dass sich jeder Schauspieler so stark in seine Rolle einfühlen sollte, dass er selbst so dachte, fühlte und reagierte wie die fiktive Figur. Marlon Brando, einer der Hauptvertreter dieser Schule, zählt zu Connerys größten Vorbildern.⁸⁸ Und tatsächlich lassen sich hier gewisse Parallelen finden. Beide sind in allen ihren Rollen auf eine gewisse radikale Weise sie selbst geblieben. Dies kommt insbesondere in ihrer ungekünstelten, genuschelten Sprache zum Ausdruck. Connery hat sich stets geweigert, den schottischen Akzent seiner Heimat für Filmrollen abzutrainieren. Außerdem gehen beide mit großer Spontaneität an die Ausgestaltung ihrer Rollen. Dies kann so weit gehen, dass noch während den Dreharbeiten Dialoge völlig umgestellt werden müssen, so dass sie den momentanen Ideen und Gefühlen des Darstellers entsprechen. So wundert es nicht, dass Connery auch in den Auftritt als James Bond Einiges von sich selber einbrachte. Ian Fleming soll sich negativ darüber geäußert haben, wie ordinär die Filmfigur seines Helden geraten sei.⁸⁹ Tatsächlich ist der ehemalige Bodybuilder aus Edinburgh, der kurz vor dem

⁸⁶ Parker 1995, S. 103f.

⁸⁷ Parker 1995, S. 76-81

⁸⁸ Parker 1995, S. 80f.

⁸⁹ Tesche 1997, S. 21

Abschluss eines Profivertrages beim Fußballverein Manchester United stand, bevor er sich für eine Laufbahn als Schauspieler entschied, seinem athletischen Äußeren nach eher ein Möbelpacker als ein englischer Gentleman.

Die Szene des allerersten Filmauftritts von James Bond zeigt 007 in einem Casino beim Bakkarat-Spiel (*Dr. No*). Er liefert sich dabei einen Wettstreit mit einer schönen Frau. Dies sollte zu einer Standardsituation der Serie werden. Die Einführung des Helden wurde aber mit besonderer dramaturgischer Gründlichkeit vorbereitet. In den ersten drei Szenen ist von ihm noch gar nicht die Rede. Am Anfang steht ein Schockeffekt. Ein gutaussehender Mann namens Strangways wird von drei scheinbar Blinden plötzlich in den Rücken geschossen. Mit den Mitteln des Suspense wird in der nächsten Szene der Mord an Strangways Sekretärin Trueblood erzählt, die ebensowenig von ihrem Schicksal ahnt wie ihr Chef. In der dritten Szene nimmt der Leiter der MI6-Funkzentrale die Nachricht vom Abbruch des Kontakts nach Jamaika entgegen und bittet, sie weiterzuleiten. Damit ist das Spionage-Milieu etabliert, in dem Strangways arbeitete. Anschließend fragt ein junger Mann im exklusiven Londoner Casino-Club „Les Embassadeurs“ nach James Bond. Damit ist der Name zum ersten Mal gefallen. Wie der Portier, dem die Kamera folgt, so macht sich auch der Zuschauer auf die Suche nach diesem Mann. Wie wird er aussehen, der berühmte Geheimagent, der bislang nur in der Imagination der Leser Gestalt angenommen hatte? Daraus wird zunächst weiterhin ein Geheimnis gemacht. Man sieht nicht, wer der Spielpartner der Dame ist, die immer mehr Geld verliert. Sichtbar sind von ihm nur seine Hände, die mit großer Eleganz Karten austeilen, und in einer anderen Einstellung sein Hinterkopf. Da greift er zu seinem Zigarettenetui: „Ich bewundere Ihren Mut, Miss“, ist seine Stimme aus dem Off zu hören. „Ich bewundere Ihr Glück, Mr. ...?“ gibt sie zur Antwort. Die erste Naheinstellung, in der James Bonds Gesicht sodann gezeigt wird, ist heute schon legendär. Er stellt sich in der berühmt gewordenen Kurzform vor: „Bond, James Bond“. Die Art und Weise, wie Connery diesen kurzen Moment zelebriert, lässt bereits einen tiefen Einblick in seine Auffassung der Rolle zu. Während er sich die Zigarette anzündet, ist sein Blick fest auf die ihm gegenüberstehende Frau gerichtet. Es ist ein Blick, der die Gelassenheit unerschütterlichen Selbstvertrauens hat. Während er seinen „Slogan“ etwas nuschelnd aufsagt, lässt er die Zigarette achtlos im Mundwinkel stecken. All dies ist in der Umgebung, in der er sich befindet, und gegenüber seiner Gesprächspartnerin eine Geste der Provokation. Sie ist Ausdruck der Entschlossenheit zur Unangepasstheit. Connerys

Bond ist ein Genussmensch, der den Luxus der feinen Gesellschaft zu schätzen weiß, gleichzeitig aber gegen deren Riten und Regeln protestiert, indem er sie bewusst ironisiert. Dies ist eine Interpretation der Rolle, die weder in der Romanfigur noch in den Drehbüchern angelegt ist. Da sie allein durch Mienenspiel und Gestik Connerys zum Ausdruck kommt, ist diese Nuance ausschließlich dem Hauptdarsteller selbst zuzuschreiben. Er setzt damit ein Denkmal für die Slums von Edinburgh, in denen er ohne Schul- oder Universitätsabschluss aufgewachsen ist.

Auch Bonds Verhältnis zu Frauen wird bereits in dieser Szene festgelegt. In der ihm eigenen, selbstverständlichen Art verabredet er sich mit der Dame. Dabei wird die Herablassung deutlich, mit der er sie behandelt. Nachdem sie sondiert und für gut befunden worden ist, sieht er sie während des Gesprächs kaum einmal an. Die Missachtung von Anstand und Höflichkeitsregeln weist ihn gegenüber der vornehmen Gesellschaft, in der er sich befindet, als ungehobelten Emporkömmling aus. Während er das Casino mit lockerem Schritt durchquert, beachtet er die Gäste und Angestellten mit keinem Blick. Die unnachahmliche Nonchalance, mit der er sich dann wiederum rücklings an den Bartresen anlehnt, erscheint wie die Verhaltensweise eines Neureichen aus der Unterschicht, der sich über den Verhaltenskodex der Wohlhabenden lustig macht, indem er zwar äußerlich die Kleiderordnung erfüllt, sich jedoch so lässig und ungezwungen benimmt wie in einer drittklassigen Kneipe. Ganz anders sein Auftreten gegenüber seinem Vorgesetzten, M. Er zögert beim Eintreten in dessen Büro, wirkt schüchtern. Es ist eine Art Vater-Sohn-Beziehung, die zwischen den beiden etabliert wird. M versucht ständig, seinen Agenten zu einem besseren Lebensstil zu erziehen. So fragt er vorwurfsvoll: „Wann schlafen sie eigentlich, 007?“. Das Verhältnis zwischen den beiden ist angespannt. Verärgert nimmt M zur Kenntnis, dass 007 immer noch die „kleine, niedliche“ Beretta als Waffe benutzt, statt der dienstlich vorgeschriebenen Walther PPK. Als M sich seine Pfeife anzünden will, bietet Bond ihm sein Feuerzeug an. M nimmt davon aber keine Notiz, sondern sucht lieber seine Streichhölzer. Diese kleinen, ausdrucksstarken Gesten haben Tradition in der Serie. In späteren Filmen bringen sie immer wieder unterschwellig zum Ausdruck, dass M durchaus Respekt für seinen besten Agenten empfindet, auch wenn er dies ihm nie persönlich sagen würde. 007 seinerseits legt ein Maß an Obrigkeitstreue und Unterordnung an den Tag, das im Vergleich zu dem Bond, den wir in den Szenen zuvor kennen gelernt haben, überrascht. Beim Streit um die Dienstwaffe wirkt er verlegen, er hängt sein Jackett über eine Stuhllehne und versteckt sich förmlich dahinter, während er

seinem Chef widerspricht. Er senkt den Blick dabei auf den Boden. Schließlich gehorcht er dann doch dem Geheimdienst Ihrer Majestät. Hier werden die Prioritäten deutlich, die er setzt. Seine Unangepasstheit geht nur so weit, wie sie die Loyalität zu seinem Land nicht beeinträchtigt. Für Connerys Bond steht immer der Auftrag an oberster Stelle, erst dann kommt das süße Leben mit Luxus und Liebe, das er so schätzt. Während eines leidenschaftlichen Kusses mit der Regierungsangestellten Miss Taro schaut er auf die Uhr, wohl wissend, dass er seine Pflicht zwar immer etwas hinausschieben, nicht aber vergessen darf. Dem steht seine kaum zu sättigende Libido entgegen. Connery spielt dies in immer neuen, kleinen Gesten aus. So behält er das Badetuch in der Hand, das Miss Taro über den Schultern hing, bevor sie zum Telefon gerufen wurde, und saugt ihren Duft gierig ein: Ausdruck seines unbedingten Appetits. Dem Zuschauer wird unmissverständlich klar gemacht, was zwischen den beiden abläuft, ohne dass sexuelle Vorgänge explizit gezeigt werden müssten. Die Produzenten waren stets darauf bedacht, die Zensoren zufrieden zu stellen und den Status der Bond-Serie als jugendfreie Familienunterhaltung nicht zu gefährden.

Connery verleiht dem James Bond aber auch eine gewisse tragische Note. Zwischen immer neuen Aufträgen an den unterschiedlichsten Orten der Welt und ohne feste Bindung, aber ständig in Lebensgefahr, empfindet er ein Gefühl der Einsamkeit. Dies kommt in der Szene aus *Dr. No* zum Ausdruck, in der er die fremden Spuren in seinem Hotelzimmer untersucht, dabei bemerkt, dass der Wodka in seinem Hotelzimmer vergiftet ist und sich erschöpft in einen Stuhl sinken lässt, seine Füße auf einem Tischchen abstützend. Der Kopf lehnt sich kraftlos an das leere Glas an, das er immer noch in der Hand hält, und die Augen fallen ihm zu. In diesem Moment bietet ihm auch der Alkohol keinen Ausweg aus seiner Verlassenheit. Oder in der Szene, in der er in Miss Taros Appartement dem zu erwartenden Killer auflauert. Er schraubt den Schalldämpfer an seine Walther und vertreibt sich die Wartezeit durch Kartenlegen. Das ist kein Ausdruck von Spielfreude, sondern reine Routine. Der Griff zu Alkohol und Glücksspiel ist bei James Bond eine Instinkthandlung; eine Kompensation seiner beruflichen Position, in der er allzu oft auf sich allein gestellt ist. In dem kaltblütigen Mord an Professor Dent wird dann deutlich, was es für den Profi 007 bedeutet, eine Lizenz zum Töten zu besitzen. Statt ihn weiter über den mysteriösen Auftraggeber Dr. No zu verhören, erschießt er ihn einfach. Und zwar in den Rücken, nachdem er bereits entwaffnet worden ist. Connery

spielt einen kompromisslosen Geheimagenten, der beim Einsatz der ihm zur Verfügung stehenden Mittel keine Skrupel kennt und der auch sadistische Züge erkennen lässt.

Dieser erste Film der Reihe war ein so präzise konstruiertes Fundament für die James-Bond-Figur, dass man in *From Russia With Love* schon an Einzelheiten feilen konnte. Die Grundcharakterisierung blieb gleich. Eine Abwandlung ist, dass Bond noch humorvoller und damit lockerer wirkt. Im Gespräch mit M wirft Bond seinem Chef einen vielsagenden, unschuldig-ironischen Blick zu, als er sich das Foto der Romanova näher angesehen hat. Dies ist Connerys Art, die humoristische Situation auszuspielen, in der M ausgerechnet einem Mitarbeiter, dessen Frauengeschichten er verabscheut, den Auftrag zur Verführung einer russischen Agentin erteilen muss. Mit winzigen Variationen im Mienenspiel gelingt es Connery, die komödiantische Note innerhalb der Rolle stärker zu betonen.

Doch nach wie vor ist das Wichtigste für Bond der Auftrag – da muss auch die Romanze mit der Romanova zurückstehen. Er nutzt ihre Zuneigung zu ihm, um sie zu verhören und hat immer wieder Mühe, sie davon abzuhalten, romantisch zu werden. Wie ernst Connery seine Rolle nimmt, beweist die Szene, in der er Kerim Bey ermordet im Zugabteil vorfindet. Die Trauer um den toten Freund trägt er minimalistisch, kaum merklich vor. Der Agent fällt nicht aus der Rolle und wahrt seine Selbstdisziplin. Er überzeugt den Schaffner durch Bestechung, den Zwischenfall geheim zu halten. Dann gönnt Connery seinem Bond einen kurzen Moment fast intimer Privatsphäre. Er wendet sich vom Schaffner ab und beugt sich zu Kerim herunter. Dabei fasst er ihn geradezu zärtlich an der Schulter. Ein trauriger Augenaufschlag, ein langsames Ausatmen und ein Blick zurück beim Verlassen des Abteils sind der Abschied Bonds von seinem türkischen Kontaktmann. Dem Sohn des Toten übergibt er Kerims Uhr und Brieftasche zum Gedenken an den Verstorbenen. Sein ganzer Zorn richtet sich nun gegen Romanova, die ihn verraten zu haben scheint. Was in *Dr. No* nur angedeutet wurde, findet hier also mehr Raum: James Bond ist mehr als der heroische Spitzenagent 007; er ist auch ein Mensch wie du und ich, dessen Handlungen gelegentlich von Emotionen bestimmt werden können. Dafür lassen sich selbst in *Goldfinger*, dem am stärksten mit Komödien-Elementen ausgestatteten Film der Connery-Ära, Beispiele finden. So verliert er nach einer heißen Schießerei alle Kampfeslust vor Trauer um die getötete Tilly, die er nicht hatte beschützen können, und ergibt sich. Zuvor hatte er bereits den Mord an ihrer Schwester Jill mit einem Blick des Ekels und der Fassungslosigkeit zur Kenntnis nehmen müssen. Auf eher humorvolle Weise wird die Mühe zum Ausdruck gebracht, die Bond augenscheinlich hat, seine Triebe

zu kontrollieren. Auf der Autobahn hält er sich selbst davon ab, einer schönen Frau mit Hochgeschwindigkeit hinterherzufahren: „Disziplin, 007! Disziplin!“. Während der stundenlangen Verfolgung Goldfingers zeigt er dann deutliche Anzeichen von Langeweile und Erschöpfung. In *Thunderball* wird er deswegen zunächst in eine Kur geschickt. Dort benimmt er sich wie ein kleiner Junge. Er spielt Kurgästen und Angestellten Streiche, ist ganz auf Spaß aus. Dennoch wirkt er nie ganz entspannt. Er scheint ständig im Dienst „für König und Vaterland“ zu stehen. So deutet sich im langsam inszenierten ersten Drittel des Films bereits an, dass *Thunderball* einen entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Bond-Figur bildet. Hatte sich der Agent zuvor noch in Situationen bewähren müssen, die glaubhaft und nachvollziehbar waren, wird er nun endgültig zum Super-Helden, dessen Aktionen das Menschenmögliche übersteigen. Ob in der Luft oder unter Wasser: Bond ist immer unschlagbar. Ihm stehen nicht nur die aufwendigsten Technologien und ausgeklügeltsten „Gadgets“ zur Verfügung, er schafft auch Dinge, die dem Normalmenschen wohl schwer fallen würden (dazu gehören Verfolgungsjagden, Schießereien und Kämpfe auf Autos, Skiern und Flugzeugen). Die klassischen Spionage-Plots der ersten Filme werden verdrängt von einer spektakulären Abenteuergeschichte voller aufwändiger Stunts. Der enorme Kassenerfolg von *Goldfinger* hatte James Bond endgültig zu einem allgegenwärtigen Bestandteil der Populärkultur gemacht und geradezu zwangsläufig eine explosive Erhöhung des Budgets zur Folge. Die 007-Reihe war nicht mehr eine kleine Agentenserie, sondern ein wirtschaftliches Großunternehmen; die Filme wurden zu imposanten Kino-Opern mit gigantischen Materialschlachten.

Doch auch in *Thunderball* bleibt die sensible Seite des James Bond nicht unbeachtet. So übergibt er dem Mädchen Domino Utensilien ihres verstorbenen Bruders Francois Derval und wiederholt damit die Geste aus *From Russia With Love*. Als er ihr von Francois' Tod berichtet, setzt er eine Sonnenbrille auf. Er versucht, seine Emotionen zu verbergen und dadurch seinen Auftrag unbefangen zu erfüllen. Gleichzeitig ist dieser Moment symptomatisch für die Entwicklung der Serie: In dem großformatigen Kinospektakel ist kein Platz mehr für Connerys filigranes Spiel, es muss förmlich versteckt werden.

Es mag daher nicht verwundern, dass der Hauptdarsteller sich zunehmend von der Produktion distanzierte. Die weltweite Popularität und die absolute Identifikation seiner Person mit der Rolle hatten mitunter unerträgliche Auswirkungen auf sein Privatleben.⁹⁰

⁹⁰ Kocian 1998, S. 150-154

Ruhm und Reichtum musste er mit ständigen Belästigungen durch Journalisten und Fans bezahlen. So betritt er die Szenerie in *You Only Live Twice* nicht nur deutlich fülliger an Körperumfang, sondern wirkt auch gelangweilt und wenig engagiert. Man hat streckenweise den Eindruck, er spräche die Dialoge nur lustlos herunter. Der Abschied von Sean Connery in der Rolle des James Bond war bereits absehbar.

3.1.2 George Lazenby, der nette Spion von nebenan

Zum Zeitpunkt des offiziellen Verzichts von Sean Connery war der James Bond die vielleicht begehrteste männliche Hauptrolle überhaupt. Daher war die Entscheidung der Produzenten um so überraschender, als sie mit George Lazenby einen völlig unbekanntem Dressman aus dem Hut zauberten, der schauspielerisch lediglich über die Erfahrung aus einem Werbespot verfügte⁹¹ und eher wie ein Nachrichtensprecher aussah als wie ein Spion mit der Lizenz zum Töten. Ganz offenbar vertraute man darauf, den mit Connery gelandeten Glückstreffer wiederholen zu können. Richard Maibaum war bei der Adaption des Fleming-Romans „*On Her Majesty's Secret Service*“ zum ersten und einzigen Mal die Alleinverantwortung über das Script anvertraut worden. Auch am Regiestuhl fand ein Wechsel statt; der langjährige Cutter und Second-Unit-Regisseur Peter Hunt inszenierte seinen einzigen James Bond-Film. Die personelle Ausnahmesituation ist wohl einer der Hauptgründe dafür, dass schließlich ein Film entstanden ist, der in vielfacher Hinsicht aus dem etablierten Schema herausfällt. Es war geplant, parallel zur Ära des „neuen Bond“ einen neuen Stil Einzug halten zu lassen. Nach den High-Tech-Dramen der vergangenen Jahre kehrte man zurück zu den Wurzeln, zurück zur Vorlage Ian Flemings. *On Her Majesty's Secret Service* ist bis heute eine der treuesten Verfilmungen der gesamten Reihe. Dementsprechend wurde James Bond nicht mehr als unschlagbarer Super-Held gezeichnet, sondern als Mensch mit alltäglichen Gewohnheiten und Emotionen. Diesen Aspekt der Rolle machte sich Lazenby ganz zu eigen. Seine Herangehensweise an die Rolle ist aufgrund mangelnder Erfahrung fast notwendigerweise sehr unschauspielerisch. Seine Körpersprache wirkt unaffektiert und spontan, nicht eingeübt oder gespielt. Lazenby beherrscht nicht das umfassende Repertoire an kleinteiligen Gesten und Mienen, das Connery eingebracht hatte; seine Bewegungen wirken großspurig und wenig graziös. Aber

⁹¹ Kocian 1998, S. 194

gerade deswegen strahlen sie einen Grad an Authentizität aus, der dieser Rolle bislang nicht zu eigen war.

Die Einführung des neuen Hauptdarstellers wird außerordentlich effektiv inszeniert. Man ging hier mit einer angemessenen Selbstironie zu Werke, die den Übergang von Connerys subtilem Humor zu Lazenbys offenerem Stil gleitender erscheinen lässt. 007 ist verschwunden, keine der internationalen Außenstellen des MI6 kennt seinen Aufenthaltsort. Der Premierminister will sofort persönlich informiert werden, sobald 007 gefunden wird. Nun nehmen die Filmemacher den Zuschauer mit auf die Suche nach dem neuen Bond. Ein Aston Martin verlässt eine südländisch anmutende Stadt – nein, nicht „Connerys“ DB5, sondern der neue Sportwagen des Typs DBS – und das altbekannte 007-Thema ertönt. Wie schon in *Dr. No* wird das Aussehen des Geheimagenten noch verschleiert. Man sieht ihn lediglich von hinten am Steuer sitzen. Doch seine Verhaltensweisen sind unverwechselbar: Als ihn eine junge Frau im roten Sportwagen hupend überholt, setzt er zur Verfolgung an. Trotz der hohen Geschwindigkeit packt er sein Zigarettenetui aus und setzt seine Brille ab. In Detailaufnahmen sehen wir, wie er sich die Zigarette anzündet. Immer noch ist sein Gesicht nicht zu sehen. Als das Auto vor ihm zum Stehen kommt, parkt er direkt daneben. Im Handschuhfach: Das zusammenklappbare Gewehr aus *Dr. No*, daneben ein Fernrohr, mit dem er nach der jungen Frau sucht, die offenbar mit Selbstmordgedanken auf das Meer zuläuft. 007 erkennt die Gefahr, steigt aus und rennt der Frau hinterher. Während der folgenden Rettungsaktion ist sein Gesicht immer noch nicht eindeutig zu erkennen. Erst als er sie sicher an den Strand legt und sich mit einer der Situation nicht angemessenen Förmlichkeit vorstellt, ist er in Großaufnahme zu sehen: „Guten Morgen. Mein Name ist Bond, James Bond“ – damit knüpft die Dramaturgie erneut an die erste Einführung des Ur-Bonds Connery an. Doch die Gefahr ist noch nicht vorüber. Bond muss sich gleich mit zwei aus dem Nichts auftauchenden Killern auseinandersetzen, die ihn ohne erkennbaren Grund töten wollen. Während der neue Bond beweist, dass er nicht weniger schlagfertig ist als sein Vorgänger, zeigt Regisseur Peter Hunt seine ganze Meisterschaft bei der Inszenierung rasant geschnittener Actionszenen, die auf der Erfahrung aus den klassischen Prügeleien aus den Filmen *Dr. No* bis *Thunderball* basiert. Doch als die soeben gerettete Frau dann in ihr Auto steigt und Bond allein stehen lässt, macht er eine ironisch-verzweifelte Bemerkung, die klar an die Fans der Serie gerichtet ist und einen humorvollen Seitenblick auf Connerys Bond darstellt: „Das wäre dem anderen Kerl nie passiert!“ Gleichzeitig bringt dieser Satz auch Lazenbys

Hauptproblem mit der Rolle auf den Punkt: Er wird immer im übergroßen Schatten seines Vorgängers stehen. Der gleich in der ersten Szene vorgetragene Minderwertigkeitskomplex ist somit nicht nur ein raffiniert eingebauter Drehbuch-Gag, sondern auch ein fast prophetischer Ausblick auf zwei so unterschiedlich verlaufende Karrieren.⁹² Während es Connery im Lauf der Jahre durch sorgfältig ausgewählte Charakterrollen gelang, auch außerhalb seiner 007-Persona wahrgenommen zu werden und seinen Weltstar-Status kontinuierlich auszubauen, verschwand Lazenby nach dem Auftritt als James Bond nahezu vollständig von der Leinwand. Seine Zusammenarbeit mit dem Regisseuren und Schauspielerkollegen galt als schwierig, sein Auftreten als arrogant. Es soll sogar persönliche Anfeindungen gegeben haben. Schließlich stieg Lazenby aus einem Vertrag aus, der ihm für einen zweiten Bond-Film immerhin 2 Millionen Dollar garantiert hätte. Stattdessen musste er feststellen, dass sein Ruf in der Branche nun so schlecht war, dass er in Europa keinerlei Rollenangebote mehr erhielt. Nach einigen Jahren in Hong Kong und seiner Heimat Australien zog er zunächst als Immobilienmakler nach Kalifornien. In unmittelbarer Nähe zu Hollywood gelang es ihm, noch einige Nebenrollen in Filmen renommierter Regisseure zu ergattern.⁹³ Vor allem wirkte er aber in diversen cross-medialen Wiederverwertungen seiner kurzen Existenz als James Bond mit (vom Werbespot bis zum Videospiel). *On Her Majesty's Secret Service* stellt eine solche Besonderheit innerhalb der Bond-Serie dar, dass sich ein genauerer Blick auf Lazenbys Darstellung lohnt.

Es ist Lazenby sehr daran gelegen, Bond als Normalmenschen erscheinen zu lassen. Während Connery immer Erinnerungen an die unterprivilegierten Klassen einfließen ließ, ist Lazenby ein Vertreter der Mittelklasse. Er ist der nette junge Mann von nebenan, den man gern zum Auswechseln einer Glühbirne rüberholen würde, um mit ihm plaudern zu können. Diese Unkompliziertheit kommt zum Ausdruck in der unaufgeregten Fröhlichkeit, die er ausstrahlt. Das Übermaß an Selbstbewusstsein und Überlegenheit, das Connery zur Schau getragen hatte, ist Lazenby fremd. Er ist höflich, ohne blasiert zu sein und behandelt seine Gesprächspartner vorzugsweise mit einer immer gleichen, unverbindlichen guten Laune. Gegenüber M zeigt er keinen unbedingten Respekt, sondern wagt es, seinen Chef zu unterbrechen und dem „alten Denkmal“ (wie er seinen Chef Money Penny

⁹² Die Informationen zu Lazenbys Karriere entstammen Guttertag 1996.

⁹³ so in John-Blues Brothers-Landis' Komödien-Hit *Kentucky Fried Movie* (USA 1977), in Peter Bogdanovichs Drama *Saint Jack* (USA 1979) oder Ronald Maxwells ambitioniertem Bürgerkriegs-Epos *Gettysburg* (USA 1993).

gegenüber nennt!) bitterböse Blicke zuzuwerfen. Auch bei der Annäherung an seine Geliebte Tracy wirkt er locker und unverkrampft. Erst lehnt er lässig mit der Schulter am Türrahmen, mit Spielbein, Hüfte und Oberkörper in entspannter Kontrapost-Haltung. Dann überschreitet er die Schwelle und gesellt sich zu ihr ins Bett – jedoch nicht auf zudringliche Weise, sondern zunächst wie ein tröstender Bruder. Seine Beine hat er angewinkelt auf die Bettkante hochgezogen, mit dem Oberkörper liegt er seitlich auf den Kissen neben Tracy und sein Kopf wird von der linken Hand auf der Schläfe abgestützt. Das vorsichtige Zusammenkommen der Beiden wird von George Lazenby und Diana Rigg als ein wechselseitiges Abstoßen und Anziehen gestaltet. Dieser Schwebezustand wird schließlich durch die starke emotionale Bindung, die im Lauf des Films zu aufrichtiger Liebe wird, überwunden und mündet in einem leidenschaftlichen Kuss. Zunächst hatte Bond einen Annäherungsversuch Tracys zurückgewiesen: „Ziehen Sie sich an“. Dann, im Schlafzimmer, scheut sie vor einem ersten Kussversuch Bonds zurück. Dazwischen nimmt Bond zwei mal Tracys Hand auf, riecht an ihrem Parfüm (eine Wiederholung von Connerys Geste gegenüber Miss Taro) und streichelt mit dem Daumen über ihren Handrücken. Dies sind die deutlichsten Zeichen von Vertrautheit und Intimität, die Lazenby seinem Bond gönnt: Hier im Hotelzimmer, wo er Jackett und Fliege abgelegt hat, ist er nicht mehr an zeremonielle Höflichkeitsfloskeln gebunden. Weiter reichen allerdings seine darstellerischen Fähigkeiten nicht. Seine oben erwähnte allgegenwärtige Unverbindlichkeit steht ihm hier im Weg. Dass das Drehbuch nicht individuell auf Lazenby abgestimmt wurde, zeigt dieselbe Szene. Es wirkt völlig unglaubwürdig, dass er gegenüber Tracy zunächst ganz im Sinne des Connery'schen Bond männlich-energisch auftreten muss und ihr eine Ohrfeige verpasst, um Informationen von ihr zu bekommen. Auch in Szenen, wo Intimität und komplexe Gefühlsregungen gefordert wären, bleibt er jungenhaft nett. Als Zuschauer erschrickt man schon fast darüber, wie brav und prude der dieses Mal monogame Bond geworden ist: „Der passende Zeitpunkt dafür ist die Hochzeitsnacht“, hält er Tracy zurück. Fast erleichtert nimmt man dann zur Kenntnis, dass er seine Meinung ändert und sich wenigstens mit seiner künftigen Ehefrau eine schöne Nacht gönnt (auch hier wieder werden die rationalen Trennungslinien zwischen den Beiden durch Emotionen überwunden). Mit der Rolle eines Helden, der Beziehungsprobleme ernst nimmt und seine individuellen Gefühle auslebt, ist der Neuling Lazenby jedoch schlicht überfordert. Als Tracy entführt worden ist und der Geheimdienst eine Rettungsaktion ablehnt, beschränkt sich seine Reaktion auf einen melancholischen Blick aus dem Fenster und ein nervöses Herumlaufen im Kreis. Gegenüber seinem Chef zeigt er eher

Trotz als Entrüstung. Und in der extrem schweren Szene, als er nach dem aus heiterem Himmel erfolgten Mord an seiner frisch vermählten Frau die Gefühle nach diesem unvorstellbaren Schicksalsschlag darstellen soll, muss er sein Gesicht förmlich im Brautkleid vergraben, so dass es die Kamera nicht sieht. Seine Art der stillen Trauer mit einer schwachen, tränenerstickten Stimme wirkt dennoch ergreifend; hier füllt Lazenby die Rolle ganz aus mit dem den Charme des Verletzlichen, also der Normalität. Es bleibt somit sein Verdienst, Bond wieder vom Super-Helden zum Menschen gemacht zu haben.

Seine frechen Bemerkungen sind sehr viel direkter als in früheren Filmen. Diese Art des offenen Humors lässt bereits die Roger Moore-Ära heraufdämmern. Dies gilt leider für den Hauptteil des Films. Die wunderschöne Geschichte um die unglückliche Ehe mit Tracy, die James Bond völlig neu charakterisiert, wurde zur Rahmenhandlung degradiert. Dazwischen steht eine recht fadenscheinige Agentengeschichte, bei der Elemente von Action und Comedy im Vordergrund stehen. Mit fast unerträglich niveaulosem Humor ist Bonds Aufenthalt auf Blofelds Schweizer Hauptquartier Piz Gloria inszeniert. Under Cover ermittelt er als schottischer Genealoge Sir Hilary Bray. Das pubertäre Bäumchen-wechsel-dich-Spiel mit den jungen Damen, die sich dort aufhalten, gipfelt in Bond/Hilarys mehrfach wiederholter Aufforderung „Nenn mich Hilly!“. Will man James Bonds Auftritt im Schottenrock nicht nur als ironischen Seitenhieb auf den bekennenden schottischen Patrioten Sean Connery verstehen, so lässt sich an diesem Abschnitt ein weiterer Aspekt von Lazenbys Verständnis der Agentenrolle feststellen. Während Connery auch bei seinen verdeckten Ermittlungen immer sofort als James Bond erkennbar geblieben war, *spielt* Lazenbys Bond seine Rolle als Sir Hilary Gray ganz und gar. Und zwar nicht nur durch eine vollständige Kostümierung, sondern auch durch eine angepasste Körpersprache. Die adlige Blasiertheit, die er mit der schüchternen Naivität eines Büchernarrs kombiniert, steht in diametralem Gegensatz zu seinem Auftreten als James Bond. Diese weniger bedeutungsschwere Rolle liegt Lazenby offensichtlich näher als der Part des emotionsgeplagten Geheimagenten. Dieser schlüpft so tief in die Rolle innerhalb der Rolle hinein, dass er luftkrank wird, als er im Helikopter zum Piz Gloria geflogen wird. Bei Connery-Bond wäre eine solche Selbstverleugnung undenkbar gewesen. Beiden gemeinsam ist jedoch die absolute Priorität, die sie ihrem Auftrag einräumen. Bond stimmt ausschließlich deswegen der Annäherung zu Tracy zu, weil er dadurch an Informationen über den Aufenthaltsort Blofelds kommen kann. Der Beruf steht auch weiterhin über dem Privatleben. Diese typisch bürgerliche Einstellung passt zu dem Mittelklasse-Bond, den

Lazenby repräsentiert. Seine besten Momente hat er, als er von Dracos Männern entführt wird. Seine höflich-frechen Kommentare werden mit finsterem Schweigen beantwortet. Sehr charakteristisch ist sein rhythmisch wippender Gang und die dabei weit ausschwenkenden Arme. Bei seiner schlanken Figur wirkt diese Körpersprache gleichzeitig komisch und alltäglich: Er bewegt sich wie ein walkmanhörender Teenager. Das energische Zuschlagen eines Türchens in Richtung seines Begleiters ist eine gute Methode, mit den Mitteln eines unverbildeten jungen Mannes Missachtung auszudrücken. Regieeinfälle dieser Art sind in *On Her Majesty's Secret Service* leider viel zu selten. Hier zeigt sich deutlich, dass Peter Hunt kein Schauspieler-Regisseur ist, sondern von Second Unit und Schnitt herkommt.

Eine Schnittsequenz zählt dann auch zum Besten, was der Film zu bieten hat: Gemeint ist die sorgfältige Montage von vier gänzlich dialogfreien Szenen zwischen Tracy und Bond mit dem von John Barry komponierten und von Louis Armstrong gesungenen Lied „All the time in the World“: Die Liebenden reiten gemeinsam durch den Wald, gehen durch einen Park spazieren, betrachten einen Ring in einem Juwelierladen und umarmen sich am Strand. Zur Verbindung dieser Szenen, zwischen denen immer hin und her geschnitten wird, dient immer die Detailaufnahme einer Sonnenreflexion im Wasser. Sie ist Leitmotiv und Symbol für das Glück, das Tracy und Bond an diesem Tag empfinden. Eine so offene Videoclip-Ästhetik findet sich in keinem anderen Film der Reihe und trägt zum einzigartigen Charakter von *On Her Majesty's Secret Service* bei. Sein Talent für atemberaubende Action setzt Hunt dagegen öfter im Film ein, als ihm gut tut.

3.1.3 Und noch einmal Connery: *Diamonds Are Forever*

On Her Majesty's Secret Service hatte das schlechteste Einspielergebnis seit *From Russia With Love*. Die weltweit erzielten Einnahmen von über 64 Mio. \$ (bei Produktionskosten von nur 7 Mio. \$)⁹⁴ waren für das Jahr 1970 dennoch ein bemerkenswerter Erfolg – nur die rekordverdächtigen Blockbuster-Sensationen der Vorgängerfilme konnten nicht wiederholt werden. Daher war es naheliegend, den Garant für astronomisch hohe Einspielergebnisse wieder zurück an Bord zu holen. Sean Connery konnte schließlich überredet werden, noch einmal in die Haut des öffentlichsten Geheimagenten der Welt zu

⁹⁴ Angaben zu Produktionskosten und Einspielergebnissen siehe Anhang 7.2 und Pfeiffer/Worrall 1999

schlüpfen. Auch mit Guy Hamilton kehrte ein Regisseur auf die Kommandobrücke zurück, der mit der erfolgreichsten Zeit der Serie verbunden war. Die Wahl dieses Regisseurs bedeutete auch eine Richtungsentscheidung. Der Versuch, eine James Bond-Geschichte als Drama zu inszenieren, wurde für gescheitert erklärt. Stattdessen sollte der Komödien-Stil von *Goldfinger* wiederbelebt werden. War der Humor in Hamiltons erstem Bond-Einsatz aber noch spielerisch und untermalte die Thriller-Handlung, anstatt sie zu bestimmen, wurden die komischen Elemente nun zu einer der wichtigsten Voraussetzungen bei der Drehbuchkonzeption. Dies lässt sich an der Zeichnung von Gegenspielern und Frauenfiguren ablesen. Mit der Hauptfigur ging man immerhin etwas feinfühlicher um. Der Einführung des neuen (alten) Darstellers wurde wieder besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In der Vortitelsequenz werden ein Asiate, ein Ägypter und eine schöne Frau auf brutale Weise nach dem Aufenthaltsort Blofelds ausgefragt. Erst in der letzten dieser drei Szenen wird offenbar, dass es sich um James Bond handelt, der den Mörder seiner Frau rund um die Welt verfolgt. Der zweite Einstand Connerys („Mein Name ist Bond, James Bond“) dürfte bei den Fans auf der Premiere von *Diamonds Are Forever* für Szenenapplaus gesorgt haben. Erneut wurde eine Brise Selbstironie eingestreut. Bevor Sir Donald Munger, der MI6-Spezialist für Außenhandel, über die Einzelheiten der zu untersuchenden Schmuggelaffäre berichtet, erwähnt er, Bond habe sich zuletzt einen kleinen Urlaub gegönnt. Es ist wohl eher Connery als Bond, der darauf erwidert, er habe sich in dieser Zeit zwar nicht erholen können, sei aber trotzdem sehr zufrieden. Bei den boshaften Dialogspitzen, die 007 und M untereinander austauschen, kommt noch einmal die unauffällige Ausdruckskraft im Stil Connerys zum Tragen. Ohne die Würde des Respekts abzulegen, wirft er seinem Chef immer wieder einen gehässigen Blick zu, als seine Augen zwischen Sherry-Glas und Sir Donald hin- und herwandern. Dank Connerys Sinn für Ironie flackert immer wieder ein parodistisches Selbstzitat in den Dialogszenen auf. So spielt er die ersten Annäherungsversuche an Tiffany Case mit einer solch vornehmen Zurückhaltung, dass seine Macho-Sprüche („ein hübsches kleines Nichts, das sie da beinahe an haben“) unweigerlich ironisiert werden. Dabei hatte schon die Vortitelsequenz durch das kompromisslose Verhör des Mädchens unmissverständlich klar gestellt, dass James Bond sich nicht mehr mit ernsthaftem Liebeskummer auseinander zu setzen hat, sondern wieder ganz der alte Frauenheld ist. Offensichtlich stimmt jedoch die Chemie nicht zwischen allen Darstellern immer so gut wie bei den langjährigen Filmpartnern Sean Connery und Bernard Lee (M). Die Spannung, die in früheren Filmen zwischen den Charakteren dadurch entstand, dass gute und böse Rollenklischees variiert

(Blofeld), gegenübergestellt (Bond vs. Dr. No) oder auch vermischt (Goldfinger) wurden und, auf diesen Stereotypen aufbauend, ein vibrierendes Beziehungsnetz zwischen den Figuren gesponnen wurde, kommt in *Diamonds Are Forever* nicht auf. In den weiteren Standardsituationen, die Bond durchzustehen hat (am Spieltisch und in der Konfrontation mit dem Gegenspieler) hat sein Auftreten nichts mehr von der Provokanz, die er bei der Bakkarat-Partie im „Les Embassadeurs“ oder beim Golfspiel gegen Goldfinger an den Tag gelegt hatte, sondern er wirkt abgeklärt und saturiert. Mechanisch gibt er seine Spieleinsätze ab, gleichgültig nimmt er die Niederlage hin, als er den „falschen“ Blofeld erschießt. Die Schauspielkunst Connerys drohte also in der Routine zu vergehen, als er die Notbremse zog und einmal mehr beschloss, den Part „never again“ zu spielen.

3.1.4 Roger Moore, der Aristokrat unter den James Bonds

Nach dem gescheiterten Versuch der Blutauffrischung durch George Lazenby und der teuer erkauften Rückkehr Sean Connerys entschlossen sich die Produzenten, nun kein Risiko mehr einzugehen und die Rolle diesmal mit einem erfahrenen Schauspieler zu besetzen. Damit war bedingt, dass der Darsteller des James Bond älter sein würde, als es Sean Connery (32 Jahre) und George Lazenby (30 Jahre) bei ihrem Debüt waren. Man ließ die Persona des James Bond altern. 007 wurde vom frühen Dreißiger zum gesetzten Vierziger. Roger Moore übernahm die Rolle mit 44 Jahren, Timothy Dalton mit 43 und auch Pierce Brosnan war bereits 44, als er James Bond wurde. Mit der Unmenge an Selbstzitatzen, die jede neue James Bond-Episode inzwischen mit sich bringt, und der so entstandenen langen Pseudo-Historie zwischen den Filmen wäre es offenbar unglaubwürdig, einen eben erst mit der Lizenz zum Töten ausgestatteten „Jungspund“ ins Feld zu schicken. Der aus mehreren englischen TV-Serien bekannte Roger Moore erfüllte die so gegebenen Voraussetzungen. Als Simon Templar in der TV-Serie *The Saint* (1962-68)⁹⁵ hatte er schon mehrere Jahre lang eine Art modernen Robin Hood verkörpert, dem es durch Charme und Einfallsreichtum gelingt, Kriminelle und Polizisten ein ums andere mal auszutricksen. Zuvor hatte er bereits von 1958-59 in *Ivanhoe* eine Heldenrolle verkörpert. Doch der Weg dahin war lang.⁹⁶ Als schöngeistiger Liebhaber der Malerei war er in

⁹⁵ Diese Serie nutzte eines der Vorbilder für die James Bond-Figur (siehe S. 28f.), um auf der durch die Bond-Verfilmungen ausgelösten Erfolgswelle zu schwimmen.

⁹⁶ Biografische Angaben zu Roger Moore sind der Gutterntag 1996 und der „All Movie Guide“ (WWW: www.allmovie.com) entnommen

London während des Zweiten Weltkrieges nicht besonders gut aufgehoben. Um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete er zunächst als Komparse bei den Denham-Studios. Dort wurde sein Talent für die Schauspielerei entdeckt und man finanzierte ihm eine Ausbildung an der Royal Academy of Dramatic Art. Doch nach dem Krieg waren die Verdienstmöglichkeiten in dieser Branche recht gering, so dass er zeitweise als Model arbeitete. Der Weg vom untersetzten Jungen zum gutaussehenden jungen Mann war damit abgeschlossen. Systematisch hatte er daran gearbeitet, seine Dicklichkeit und seinen Cockney-Dialekt abzutrainieren, um im Schauspielerei-Geschäft Fuß zu fassen. Erst nach einem Umzug in die USA gelang ihm jedoch der Durchbruch – wenn auch mit einem Beigeschmack, der charakteristisch für seine Laufbahn sein sollte: Er übernahm meist Rollen, die durch andere Schauspieler berühmt geworden waren (*Maverick* durch James Garner, *Ivanhoe* durch George Sanders und Louis Hayward). Nach Europa zurückgekehrt, konnte er bei *The Saint* sogar als Regisseur und Produzent erste Erfahrungen sammeln. Nach der in England wenig erfolgreichen Serie *Persuaders* (in Deutschland unter dem Titel *Die Zwei* bis heute sehr populär) drohte sein Stern schon wieder zu sinken. Da bekam er das Angebot, ein Doppelnull-Agent zu werden.

Nächtliche Szene in einem Londoner Appartement: Eine junge Frau kuschelt sich an eine starke Männerbrust. Das Zwielflicht vibriert noch von der durchlebten Leidenschaft. Doch die traute Zweisamkeit wird jäh unterbrochen vom mechanischen Summen einer Türklingel. Wieder einmal bringt ein dringender Fall das Privatvergnügen James Bonds durcheinander. Der Auftritt des dritten 007-Darstellers in *Live and Let Die* ist die unspektakulärste und auch uninspirierteste Einführung eines der Stars. Man verzichtete auf alle dramaturgischen Feinheiten um das erste Erscheinen des „Neuen“. Offenbar wollte man den erneuten Wechsel so gut wie möglich kaschieren oder doch zumindest unauffällig gestalten; welche Serie verkraftet schon drei verschiedene Hauptdarsteller in drei aufeinanderfolgenden Episoden? Man demonstrierte mit dieser Sequenz ganz bewusst eine Kontinuität, die überhaupt nicht vorhanden war. Roger Moore sollte James Bonds Bühne betreten, als hätte er sie seit jeher dominiert. Nur so hoffte man die Erinnerung an den übermächtigen Sean Connery aus dem Bewusstsein der Zuschauer tilgen zu können. Nostalgische Rückblicke, wie sie in den Filmen zuvor an der Tagesordnung waren, hätten hier kontraproduktiv gewirkt. Insofern ist *Live and Let Die* der erste echte Neubeginn, der auch im weiteren Verlauf der Reihe Bestand hatte. Der Film ist jedoch auch in anderer Hinsicht eine Besonderheit. Denn er bricht mit einer Konvention, die alle seine Vorgänger

als Grundvoraussetzung akzeptiert hatten. Die Karibik von *Live and Let Die* ist nicht wiederzuerkennen im Vergleich zu dem grünen Urlaubsparadies, das sich Dr. No als Zufluchtsort ausgesucht hatte. Es hat sich in eine bedrohliche, unheimliche Szenerie verwandelt. Exotik, okkulten Voodoo-Zauber und Telepathie bilden die eigentliche Macht, gegen die James Bond kämpfen muss. Er findet sich wieder in einer Welt, in der die rationalen Gesetzmäßigkeiten, auf denen seine High-Tech-Waffen basieren, keine Gültigkeit mehr zu haben scheinen. War in den bisherigen Filmen immer jedes noch so scheußliche Verbrechen rational erklärbar und somit auch lösbar, so lässt *Live and Let Die* die Möglichkeit einer Welt jenseits des vom Menschen Beherrschbaren zu. Es ist interessant zu beobachten, wie James Bond als Held und Verfechter der modernen Technologienationen in diesem Umfeld platziert wird. Gegenüber seinem Charme hat nicht einmal die Zauberkraft Solitaires Bestand. Es gelingt ihm durch einen simplen Kartentrick, ihre telepathischen Kräfte irrezuführen. Auch den Gegenspieler, Dr. Kananga, bringt er durch einen banalen technischen Trick zur Strecke. So behält die rein rationale Vorgehensweise Bonds und damit das areligiöse Denkmuster der Moderne letztlich doch die Oberhand über archaische Riten und Beschwörungsformeln. Die Ordnung ist wieder hergestellt, die heile Welt der englischen Gartenlandschaften bleibt unangetastet. So verkommt das Hohnlachen des getöteten Voodoo-Priesters Baron Samedi in der letzten Einstellung zu einer Fußnote; doch die Akzeptanz des Übernatürlichen als Bestandteil der Handlung ist ein Element, das so in keinem anderen Bond-Film zu beobachten ist.

Es wäre kein Guy-Hamilton-Film, wenn der ehemalige Assistent von Carol Reed⁹⁷ und John Huston⁹⁸ nicht auch eine gebührende Portion Humor mit eingebracht hätte. Bei dessen Ausgestaltung verfolgte er aber eine Tendenz weiter, die sich in *Diamonds Are Forever* bereits angekündigt hatte. Die Witze kommen nicht mehr primär aus den Figuren heraus, sondern aus den Situationen. Dies wird schon in der bereits erwähnten Eingangsszene deutlich, in der Bond seine Gespielin vor dem gestrengen Chef zu verstecken versucht. Die Unsicherheit angesichts der peinlichen Lage, in die er unverhofft geraten ist, spielt Moore durch ständig suchende Blicke aus. Mit einem genervten Zurückstreichen des Haars deutet er an, dass Bond sich über den nächtlichen Besuch innerlich entrüstet. Er ist nämlich mehr als seine Vorgänger den Freuden des Lebens zugetan. Er ist ganz der Genießer, für den Job und Auftrag nicht mehr die oberste Priorität

⁹⁷ *The Fallen Idol* (UK 1948), *The Third Man* (UK 1949)

⁹⁸ *The African Queen* (UK/USA 1951)

im Leben haben. Das entspricht der gereiften Film-Persona Bonds. Sogar während er sein Hotelzimmer auf Wanzen untersucht (eine Standard-Szene, für die Bond nun allerdings ein technisches Gerät zur Verfügung steht), bestellt er sich noch eine Flasche Champagner. Im Vergleich zu der oft ungehobelten Virilität Connerys und der konfirmandenhaften Freundlichkeit Lazenbys vertritt Moore die Höflichkeitsregeln alter Schule. Er wirkt förmlicher, ist stets mehr auf Haltung bedacht als seine Vorgänger. Er hält noch Prinzipien hoch. So weigert er sich, die Art seiner Beziehung zu Solitaire preiszugeben: „Eine solche Frage beantwortet ein Gentleman nicht“. Und das ist es denn auch, was Roger Moores Bond auszeichnet. Er ist ein englischer Gentleman, dessen Konservatismus ihn an Traditionen und Regeln der Upper Class bindet. Um den Widerspruch abzumildern, der sich aus dem ausschweifenden Leben ergibt, das sich jeder James Bond leisten muss, wurde die Art und Weise, wie er die Frauen erobert, neu definiert. Es ist nicht mehr die sexuelle Ausstrahlung eines Sean Connery, die ihn so anziehend macht, sondern in erster Linie ein Gefühl der Sicherheit, das Schutz vor den Gefahren der Umwelt verspricht. Schließlich weiß Frau, was sie an ihm hat.

Er würde es sich nie erlauben, auszurasen oder seine Gefühle offen zu zeigen. Stattdessen legt er eine immer gleich bleibende, aber bewusst zurückgenommene gute Laune an den Tag. Eine charakteristische Geste, die Moore für diesen Effekt einsetzt, ist seine Art, die Arme während des höflichen Small Talks hinter dem Rücken zu verschränken. Diese Zurückhaltung ist auch der Grund für die Souveränität, mit der er die bondtypischen „Oneliners“ platziert. Er bleibt dabei stets ernst oder lässt allenfalls ein Lächeln durchschimmern. Dadurch wirken die Gags umso witziger. Dass auch dieser James Bond über Nahkampfqualitäten verfügt, durch die er gegen eine Überzahl von Angreifern siegreich bleiben kann, ist ein nicht zu vermeidendes Zugeständnis an die Kontinuität der Rolle. Dieser Aspekt wird von Roger Moore aber bewusst heruntergespielt. Eine weitere Eigenart Moores zeigt sich in kritischen Situationen, etwa wenn er bedroht wird. Er legt den Kopf schräg und fixiert seinen Gegner mit energischem, aber dennoch gelassenem Blick. Im Lauf der Filme wird er sich ein stetig wachsendes Repertoire an weiteren Ausdrucksmitteln für seine Auffassung der Rolle aneignen.

In *The Man with the Golden Gun* wird Roger Moore effektiver eingeführt als in seiner eigentlichen Premiere. Er taucht nämlich zunächst nur als Wachsfigur auf, die von Gegenspieler Scaramanga zerschossen wird. 007 inmitten einer Galerie von legendären

Westernhelden oder Gangsterchefs wie Al Capone: Die Einreihung in solche Ikonen der Populärkultur ist ein ironischer Verweis auf die Ausmaße, die das James Bond-Phänomen in der westlichen Welt inzwischen angenommen hat. Interessant ist dabei, dass der britische Geheimagent ausschließlich mit ur-amerikanischen Legenden in Zusammenhang gebracht wird. Es ist charakteristisch für die Art des Kulturimperialismus, der von der Weltmacht USA nach dem Zweiten Weltkrieg betrieben wurde, dass nicht nur die eigenen Mythen auf anderen Kontinenten verbreitet wurden, sondern auch deren eigene kulturelle Erzeugnisse vereinnahmt wurden, wo es passte.⁹⁹ Die „Britishness“, die gerade Roger Moore in der Rolle betonte, bedeutete kein Einfuhrverbot in eine Gesellschaft, die ihre eigene Diversität betonte und das Nebeneinander unterschiedlichster ethnischer Gruppen propagierte. Da in den Filmen das nationale Interesse Großbritanniens, dem das MI6 eigentlich zu dienen hat, stets mit dem Interesse der ganzen westlichen Welt gleichgesetzt wurde, kämpfte James Bond immer auch für den Fortbestand der USA. Das kumpelhafte Verhältnis zwischen Bond und seinem CIA-Kollegen Felix Leiter steht symbolhaft für diesen politisch-militärischen Einklang. Wie von James Chapman detailliert herausgearbeitet wurde,¹⁰⁰ kommt in dieser auf Ian Fleming zurückgehenden Fiktion einer harmonischen transatlantischen Geheimdienst-Allianz London der tonangebende Part zu. Die Einsätze werden vom MI6 geplant, die Missionen von 007 umgesetzt. Nur gelegentlich kommt das US-Militär in letzter Minute zu Hilfe – und muss sich dann auch noch Bonds Spott anhören: „Wo wart ihr, als ich euch nicht brauchte?“ (*Dr. No*). Auch Felix Leiter ist kaum mehr als ein Stichwortgeber, der James Bond mit notwendigen Informationen versorgt oder auch mal das Steuer des Helikopters halten darf. Dieses Zurückstufen der Weltmacht USA auf die Funktion eines Handlungers macht den außerordentlichen Erfolg der Bond-Filme bei den sonst so selbstverliebt-patriotischen Amerikanern um so erstaunlicher. Ganz offensichtlich wurde die politische Dimension der Filme in der Publikumswahrnehmung von ihrem überragenden „Entertainment Value“ verdeckt, der für Hollywood aus guten Gründen die ausschlaggebende Kenngröße war und ist. Action, Humor, Erotik und Spannung sind die Faktoren, die nicht nur in den USA die wichtigsten Ingredienzen des Massenerfolges sind.

Für James Bond bringt die internationale Kooperation die Annehmlichkeiten umfangreicher Reisespesen mit sich. Auch weiterhin weiß er vornehme Hotels und gute Drinks zu

⁹⁹ Ein weiteres prägnantes Beispiel sind die Disney-Zeichentrickfilme, die europäische und asiatische Märchen ebenso in Hochglanz-Musicals amerikanisierte wie historisch überlieferte Indianer-Mythen.

¹⁰⁰ Chapman 2000, S. 39f.

schätzen. Doch in *The Man with the Golden Gun* fügt Roger Moore seinem Bond eine zusätzliche Dimension hinzu. Er strahlt nun auch einen stetigen Hauch von Bedrohung aus. Den Waffenhändler, der Scaramanga einen Spezialrevolver verkauft hat, bedroht er mit dessen eigenem Gewehr. Während er in seinem typischen Plauderton weiterredet, drückt sein Blick unmissverständlich aus, dass er es ernst meint. Außerdem zeigt er nun, dass er durchaus weiß, wie er sich Frauen gefügig machen muss. Im Verhör mit Miss Anders wendet er dazu sogar Gewalt an. Hatte er die Doppelagentin Rosie Carver (*Live and Let Die*) noch mit charmanten Worten und einem vorgehaltenen Revolver enttarnt, so verdreht er Scaramangas Geliebten nun den Arm. Doch sofort verwandelt er sich wieder in den zuvorkommenden Gentleman. Dieses Auftreten ist jedoch nicht natürlich, sondern das Ergebnis langen Trainings. Das offenbaren die kurzen Momente der Unfeinheit, die sich 007 nun erlaubt. Eine der charakteristischsten Szenen für den Moore'schen Bond ist seine Reaktion auf die ungeschickte Agentin Mary Goodnight, deren Einschreiten die Verfolgung von Miss Anders verhindert. In dieser Szene gelingt es Roger Moore, die Emotionen seiner Figur sichtbar zu machen, ohne aus der Rolle des förmlichen Gentlemans zu fallen. Er steigt aus seinem Wagen, fasst sich ordnend ans Jackett, während er bereits mit schnellem Schritt auf Goodnights Auto zuläuft. Ein leicht verzogener Mundwinkel ist ein Indiz des Ärgers, den er empfindet. Er blickt ihr direkt ins Gesicht, als er sie mit Zorn in der Stimme dazu auffordert, ihren Wagen aus dem Weg zu stellen. Dann sieht er bereits ernüchtert dem davonfahrenden Wagen der Anders hinterher: „Du bist eine enorme Hilfe, Goodnight!“ Während er zu seinem Taxi zurückgeht, um sein Gepäck wieder herauszuholen, delegiert er bereits eine Aufgabe an die Nachwuchs-Agentin. Sie soll den Besitzer des soeben entkommenen Wagens ausfindig machen. Als sie nicht zu verstehen scheint, wiederholt er die Aufforderung (nicht ohne währenddessen den Fahrer zu bezahlen), jetzt schon mit einer gehörigen Portion Zynismus in der Stimme: „Ein grüner Rolls Royce. So viele wird's ja nicht geben in Hong Kong.“ In Goodnights Auto umgestiegen, beruhigt er sich langsam, atmet auf. Als sie ihm dann aber ins Ohr trällert „Oh James, ich freu mich so, dich wieder zu sehen“, schrillt ein Alarmsignal in seinem Innern und er steigt blitzschnell wieder aus. Seine weit geöffneten, auf den rettenden Bürgersteig gerichteten Augen sind in diesem Moment Ausdruck der Entschlossenheit, der drohenden „Gefahr“ zu entkommen. Als er dann doch noch mal zu Goodnight zurückkommt, hat er die Fassung wieder gewonnen und vertröstet das Mädchen („ich lade dich zum Abendessen ein“), und es wird deutlich, dass Bond die Sympathie nur vortäuscht. Sein Treuegelöbnis nach den eifersüchtigen Verdächtigungen

Goodnights ist so überdeutlich betont, dass es gar nicht aufrichtig sein kann: „Würde ich dir das antun – nach zwei Jahren?“ Damit ist eine Tendenz etabliert, die mit dem gesetzteren Alter des neuen Bond zusammenhängt und die während der ganzen Moore-Ära konsequent fortgeführt wurde: Der Geheimagent verabscheut junge, unreife Mädchen, die er ein ums andere Mal versetzt. Da entweicht ihm schon mal ein entnervter Seufzer („Weiber...!“). Er bevorzugt erfahrenere Frauen; die Zeiten, in denen es ausreichte, die entsprechende Oberweite zu haben, um bei ihm landen zu können, sind vorbei. Schauspielerisch versteht Roger Moore James Bond als einen Agenten, der seine Rolle als Geheimnisträger so verinnerlicht hat, dass er seine eigenen Gefühle stets hinter einem Schutzwall unverbindlicher Freundlichkeiten verborgen hält. Seine Verhaltensweise wird dann als Fassade erkennbar, wenn er trotz spürbarer Emotionen stets die Regeln von äußerster Korrektheit und Höflichkeit wahrt, um seine innere Unruhe zu überspielen. Nur so kann er die Anforderung der absoluten Rationalität, die sein Beruf ihm abverlangt, mit seiner Vorliebe für die Vergnügungen der vornehmen Gesellschaft verbinden. Doch auch ein James Bond ist nicht perfekt – in kurzen Momenten erhascht der Zuschauer einen Blick durch Risse in der emotionalen Schutzmauer.

James Bonds nächster Auftritt in *The Spy Who Loved Me* ist ganz geprägt von seiner Beziehung zu der russischen Agentin Anya Amasova. Auf der Flucht vor dem handgreiflichen Killer Jaws macht er sich zunächst noch über ihre mangelnden Fahrkünste lustig: „Probieren wir doch mal den Rückwärtsgang – dann geht’s zurück“, und wenig später stöhnt er verächtlich: „Frau am Steuer!“. Doch im weiteren Verlauf der Geschichte bleiben ihm die Scherze über die Unerfahrenheit der Spionin im Hals stecken. Es ist eine neue Erfahrung für James Bond, von einer Frau, die er begehrt, abgelehnt zu werden. Als seine ersten Annäherungsversuche recht brüsk abgewiesen werden, zeigt er eine Verlegenheitsreaktion: Er kratzt sich am Mund und sieht dann rasch weg. Und das, obwohl Moore in seiner Darstellung des romantischen Liebhabers beweist, wie souverän er nun die verschiedenen Facetten des James Bond ausgestalten kann. Eine genaue Betrachtung der Szene, in der er mit Anya bei Sonnenuntergang im Boot sitzt, bringt überraschende Ergebnisse an den Tag. Seine langsame Annäherung wirkt humorvoll, sympathisch und mit sanfter Ironie durchsetzt. Doch wie erzielt er diese Wirkung? Der Mund bleibt bis auf winzige Nuancen ernst und die Augen senden keinen heiteren, sondern einen romantisch-sehnsuchtsvollen Blick aus. Es ist also die Kombination dieser Ausdrucksmittel mit der tiefen, gelassenen Stimme und dem zweideutigen Text („wenn

nötig, müssen wir gegenseitig Körperwärme austauschen“), durch die Moore eine anheimelnde und vertrauliche Atmosphäre schafft, ohne den eingeschlagenen Weg, Bond als emotional äußerst reservierten Menschen zu spielen, verlassen zu müssen. Schade eigentlich, dass Anya darauf nicht anspricht. Als sie ihm später den Tod androht, ist er sprachlos. Mit ernstem Blick und einem angedeuteten Kopfnicken macht Moore deutlich, dass Bond nun weiß, wie ernst Amasova zu nehmen ist. Wie so oft in der Serie, wird eine heikle Problemstellung jedoch kurz vor Schluss umgedreht und die Ausgangslage wiederhergestellt. Natürlich gelingt es Bond, Amasova umzustimmen und ihr Herz zu erobern. So kann man in *Moonraker* auch keinen geläuterten Bond beobachten, sondern einen, der seinen alten Angewohnheiten frönt. Bei der Astronautin Dr. Goodhead will er durch Fachwissen über die Raumfahrt Eindruck schinden. Er akzeptiert keine Frau als ernstzunehmende Wissenschaftlerin: Er verwechselt sie zunächst bewusst mit einer Auszubildenden. Wie schon in *The Spy Who Loved Me* lässt Bond die Eigenwilligkeit seiner Begleiterin als kindischen Trotz erscheinen. Der Charme, den er einsetzt, um die konkurrierende Agentin zu verhören, hat somit immer eine ironische Note, denn Bond weiß, dass er eine solche Anbiederung eigentlich nicht nötig hat.

In *For Your Eyes Only* ist bereits das Stadium erreicht, in dem Moores Darstellungsweise durch Selbstzitat und Wiederholung leichte Manierismen aufweist. Als Gentleman, der seine Verfolgerin aus dem Auto heraus anlächelt, wirkt er ebenso etwas verkrampft wie in seiner genervten Reaktion auf die unreife Eiskunstlauf-Hoffnung Bibi Dahl, die ihn anhimmelt. Was in der vergleichbaren Situation mit Mary Goodnight (siehe S. 63f.) noch in detailliertes Mienenspiel ausgearbeitet war, äußert sich nun in albernen Grimassen. Als er sie in seinem Bett vorfindet, führt sein Entsetzen zu übertriebenem Kopfschütteln und Augenrollen. Dazu zieht er die Brauen hoch und reißt die Augenlider auf. Auch in der Trauer um die getötete Lisl zeigt Moore nichts von dem Minimalismus eines Sean Connery. Seine Reaktion wirkt eher unberührt und gleichgültig. Was erschwerend hinzukommt, ist die Tatsache, dass der inzwischen 54jährige Moore nun doch sichtbar gealtert ist. Bei Verfolgungsjagden zu Fuß kommt er schon mal ins Schnaufen. Dank der intelligenten Storyline von *Octopussy* und *A View to a Kill* kann er den Part trotzdem noch zwei weitere Male übernehmen, ohne dass ein drastischer Niveauabfall zu verzeichnen wäre. Insbesondere in seinem letzten Einsatz als James Bond findet er zu neuer Stärke. Wie nie zuvor setzt er hier seine Augen ein, um Emotionen wie Zustimmung oder Ablehnung für die sich vollziehenden Vorgänge auszudrücken. Als er die Schranke zu

einer hochgefahrenen Hängebrücke durchfährt, wirft er beispielsweise dem zuständigen Wärter einen schüchternen Blick des schlechten Gewissens zu. In den Dialogen ist sein Blick außergewöhnlich fest und energisch. Es ist ihm endlich gelungen, sein fortschreitendes Alter bewusst in die Vorstellung zu integrieren. Sein Charakterkopf strahlt durchaus etwas von Altersweisheit aus. Die Szenen mit dem als sein Butler posierenden Agenten Tippet, den er über Gebühr schikaniert und lächerlich macht, lassen ihn dagegen als Snob erscheinen. Es wird nicht deutlich, warum (außer um des Gags willen) er seinem Kollegen diese schlechte Behandlung angedeihen lässt. Ist es Futterneid oder frühe Senilität? Natürlich ist gerade das der Todesstoß für den dynamischen Frauenheld, der James Bond sein muss. In den letzten beiden Filmen waren seine Mädchenbeziehungen schon deutlich zurückgeschraubt worden. Sie sind nicht mehr das Ergebnis der unstillbaren Genusssucht Bonds, sondern dienen stets der Weiterentwicklung des Falls, an dem er gerade arbeitet. Von Octopussy und May Day erhofft er sich Informationen, die ihn zu seinem Gegenspieler bringen können; Octopussys Helferin Magda ist ihrerseits dazu beauftragt, ihn zu verführen. Das kurze Zwischenspiel mit Pola Ivanova dient Bond einzig und allein dazu, ein Tonband mit Telefongesprächen Zorins in seinen Besitz zu bringen. Das Verhältnis zu der schönen Geologin Stacey Sutton bleibt schließlich ganz platonisch. Wie ein Vater deckt Bond das schlafende Mädchen zu, damit sie sich nicht erkältet – er selbst zieht sich auf das Sofa im nächsten Raum zurück. Wollte man die Rollenfigur nicht völlig umschreiben, war der Abschied des mit sieben Filmen in 12 Jahren erfolgreichsten Hauptdarstellers unvermeidlich. Das musste auch eingefleischtesten Fans nach dieser Szene klar sein.

3.1.5 Timothy Dalton und der Alltag des Frontkämpfers

Ein waghalsiges Manöver: Drei Männer steigen in großer Höhe aus einem Flugzeug aus und schweben an Fallschirmen auf unwegsames, felsiges Gelände nieder. In *The Living Daylights* findet man einen gelungenen Kompromiss zwischen der klassischen Einführung des Titelhelden und dem gleitenden Übergang zum neuen Hauptdarsteller. James Bond wird von Anfang an in voller Aktion gezeigt. Der Zuschauer erfährt sofort, dass sich die Doppelnull-Abteilung in einem Manöver auf Gibraltar befindet. Die Gesichter der drei Männer sind zunächst nicht zu sehen, einer von ihnen muss jedoch der neue 007 sein. Einer der Fallschirme verfängt sich in einem Baum. Fluchend schneidet der Mann die

Tragseile durch. Da wird er auch schon entdeckt. Farbpatronen werden auf ihn geschossen, zum Zeichen, dass das Manöver für ihn beendet ist. „So schnell lässt sich doch ein James Bond nicht erwischen?!“, fragt sich der geneigte Zuschauer. Währenddessen klettern die beiden anderen die Felswand empor. Da wird aus der Übungssituation der Ernstfall: Ein Fremder schneidet eine der Kletterseile durch, so dass einer der beiden abstürzt. Der andere nimmt unverzüglich die Verfolgung des Gegners auf. Natürlich ist dieser dritte Agent James Bond. Doch er wird noch nicht namentlich vorgestellt. Die Vortitelsequenz von *The Living Daylights* ist kennzeichnend für den neuen Stil, den Timothy Dalton in die Serie einbrachte. Der spektakuläre Kampf Messer gegen Pistole auf dem Dach eines Geländewagens, der schließlich in den Abgrund stürzt, ist ein Action-Spektakel erster Ordnung. Und dieses wird nicht, wie zu Roger Moores Zeiten üblich, ironisiert und zum Anlass zahlreicher Seiten-Gags genutzt, sondern ernst genommen und als Kampf auf Leben und Tod inszeniert. Als eine gelangweilte Dame, die sich auf ihrer Luxus-Jacht nach einem „richtigen Mann“ sehnt, durch die Landung von ausgerechnet James Bond überrascht wird, bekommen die Fans dann doch noch ihre gewohnte Portion Selbstironie. Doch bereits der erste Satz, den er von sich gibt, ist charakteristisch für die neue Interpretation des James Bond. Noch bevor er sich mit seiner allseits erwarteten Namensnennung vorstellt, nimmt er der Dame das Telefon aus der Hand („ich muss mal telefonieren“) und vertröstet ihren Gesprächspartner am anderen Ende der Leitung („sie ruft Sie zurück“). Doch die einsame Dame stellt sich sofort auf ihr unverhofftes Glück ein und bietet dem überraschenden Besuch ein Glas Champagner an („leisten Sie mir ein bisschen Gesellschaft?“). Daraufhin verschiebt Bond seine Rückkehr zum Kommandoposten um ein Stündchen – genau so, wie wir es von ihm erwartet hätten. Doch Daltons Auftreten während dieser klassischen Bond-Szene ist anders als die aller seiner Vorgänger. Er scheint zunächst nicht primär die Dame, sondern vor allem das Telefon wahrzunehmen. Er nimmt es mit größter Selbstverständlichkeit, wählt die Nummer und lässt sich auf der Sitzbank des Bootes nieder. Dies ist offenbar als Geste der Inbesitznahme konzipiert. Bond bewegt sich gerade so, als wäre er bei sich zu Hause und betrachtet die Frau als sein Inventar. Doch Daltons Spiel ist weit von dem Machismo entfernt, mit dem der Connery-Bond etwa Sylvia Trench behandelte. Sein Blick ist angespannt und ernsthaft. Er ist voll auf das Telefongespräch konzentriert. Seine Körperhaltung erinnert an die Szene, in der sich Lazenbys Bond vorsichtig an Tracy annäherte. Auch Dalton befindet sich in einer Seitenlage, den Oberkörper mit dem linken Arm aufgestützt. Bei ihm wirkt diese Haltung nicht zutraulich (wie bei Lazenby) oder, da

er der Frau den Rücken zuwendet, provokant (wie bei Connery), sondern seine Körpersprache hat die Beflissenheit eines Ehemannes, der über dienstliche Gespräche das Privatleben mit seiner Frau vergisst. Sie muss seine Aufmerksamkeit durch ihre Einladung explizit auf sich lenken. Dalton gestaltet die Szene mit einer Mimik und Gestik, die etwas Alltägliches hat, sie unterscheidet sich nicht großartig von der Art und Weise, wie sich „Otto Normalverbraucher“ bewegt. Folgerichtig zelebriert dieser James Bond auch das Vorstellungsritual nicht, sondern nennt seinen Namen als hieße er John Smith.

Timothy Dalton brachte außerdem eine völlig neue Dimension der Körperlichkeit in die James Bond-Figur ein. Wo Connery und Moore allein mit Mienenspiel arbeiteten, setzt er stets den ganzen Körper mit ein. Seit dem Abschied des in die Jahre gekommenen Moore sind die körperlichen Anforderungen an einen neuen Action-Bond enorm gestiegen. In immer ungeheuerlicheren Kampfsituationen muss er Ausdauer, Kraft, Geschicklichkeit und Reaktionsvermögen beweisen. Er ist nun eher Frontkämpfer als Geheimagent, eher Soldat als Detektiv. Er verkörpert einen zeitgemäßen Typ des Polizisten, der nicht zu blindem, gewissenlosem Gehorsam verpflichtet ist. Er hat eine moderne, humanitäre Weltanschauung zu vertreten. Dies ist eine der bedeutsamsten Veränderungen der Figur seit der Zeit des Kalten Krieges, als James Bonds oberste Direktive die Vernichtung des Feindes war. Nun ist er sich der Tragweite seiner Entscheidungen und der daraus erwachsenden Verantwortung stets bewusst und weit davon entfernt, seine Lizenz zum Töten unbedacht einzusetzen. So weigert er sich, eine scheinbare sowjetische Scharfschützin zu erschießen: „Ich töte nur Profis. Die Kleine wusste noch nicht mal, wo bei dem Gewehr vorne und hinten ist“. Er selbst strebt eine Professionalität an, die sich auf seinem Instinkt gründet, nicht auf Befehlen. Beim Einsatz im Opernhaus lässt er die Anfeindungen des eifersüchtigen Agenten-Kollegen an sich abgleiten, er konzentriert sich ganz auf die Vorbereitung der Aktion. Jede seiner Bewegungen ist schnell und rationalisiert. Den Zusammenbau des Gewehrs beherrscht er blind. Er vergisst auch nicht, seinen auffälligen weißen Kragen zu verdecken. Als er die vermeintliche Scharfschützin Kara Milovy jedoch bewusst verfehlt, gerät er in den Verdacht, seinen Auftrag durch bloße Sentimentalität zu gefährden. Und tatsächlich setzt Timothy Dalton der absoluten Coolness während des Einsatzes ein Gegengewicht entgegen. Er ist kein Macho, der sich die Frauen gefügig machen könnte oder auch nur wollte. Gegenüber Kara tritt er unpräzise, ja fast schüchtern auf. In der Szene, in der er sie dazu auffordert, nicht an der gefährlichen Mission der Muja-heddin teilzunehmen, demonstriert Dalton auf ganz andere Art als Roger Moore, wie ein

James Bond seines Alters eine Stimmung von Romantik heraufbeschwören kann. Man kann daran den körperlichen Charakter von Daltons Schauspielstil verdeutlichen. Zuerst streicht er ihr mit der Zärtlichkeit eines Onkels das Haar aus dem Gesicht. Während er ihr dann erklärt, warum nur er auf die Mission gehen sollte, weicht er ihr wortwörtlich immer wieder aus. Er geht zum Fenster und von da zum Getränketisch und von dort zum Sofa. Man merkt, wie schwer es ihm fällt, sie zu etwas zwingen zu müssen. Von ihr bedrängt, fällt er auf die Liege. Er tröstet sie, indem er sie umarmt und in seinen Armen wiegt. Auch sein Lachen, als sie ihn mit „Pferdehinterteil“ beschimpft, wirkt wie die Gerührtheit eines Onkels. Der Übergang zum leidenschaftlichen Kuss des Liebhabers kommt daher etwas abrupt. Er ist bei James Bond aber Vorschrift – unabhängig davon, ob das nun zum individuellen Stil des Darstellers passt oder nicht.

Timothy Dalton hatte das Theater schon immer als gleichwertig gegenüber dem Kino betrachtet, oftmals sogar ein Theater-Engagement einer Filmrolle vorgezogen. Als erfahrener Shakespeare-Darsteller verkörperte er z. B. König Lear und Romeo.¹⁰¹ Daraus wird der starke körperliche Einsatz seines Schauspielstils verständlich. Auf der Bühne sind eben mehr große Gesten gefordert als das detaillierte Mienenspiel des Close-Ups. Daltons gütiger James Bond kann sich in *The Living Daylights* Karas jugendlichem Charme gegenüber nicht durchsetzen. Als auf der Flucht vor KGB-Agenten jede Minute zählt, verlangt die talentierte Cellistin von ihm, zurückzufahren, um ihr Instrument zu holen. Bond sagt mit Bestimmtheit „auf keinen Fall!“, die nächste Einstellung beweist aber, dass sich James Bond von dem Mädchen hat breit schlagen lassen. Dies wäre beim Männlichkeitstrieb Connerys und auch bei Roger Moores Arroganz undenkbar gewesen. Doch Timothy Dalton zeigt keine dieser Eigenschaften. Er gibt sich so kleinbürgerlich, dass er sich problemlos in der Straßenbahn von Bratislava bewegen kann, ohne inmitten der Fahrgäste wie ein Fremdkörper zu wirken – Connery und Moore hätten ihren Sportwagen als Transportmittel bevorzugt. Daltons Bond hält sich nicht für etwas Besseres als einen normalen Durchschnittsbürger; er trägt keine Designer-Freizeitkleidung, sondern eine ordinäre Lederjacke. Mit seiner Rollenauffassung steht er George Lazenby im Kreis aller Darsteller am nächsten. Wäre Lazenby der nette Student von nebenan, dann wäre Dalton vielleicht dessen älterer Bruder, den er ab und zu um Rat fragt. Denn Dalton ist wie Moore altersmäßig jenseits von Lazenbys unschuldiger Jugendlichkeit. Auf der anderen Seite ist er nun auch wieder ein Super-Held, der übermenschliche Kunststücke vollbringen

¹⁰¹ Gutterntag 1996

kann. Wenn es jemals zutreffend war, James Bond als britischen „Superman“ zu bezeichnen, dann in der Dalton-Ära. Denn auch die von Autor Jerry Siegel und Zeichner Joe Shuster 1938 geschaffene amerikanische Comicfigur führt ein Doppelleben als unauffälliger Bürger und gefeierter Retter der Erde. Doch Timothy Dalton will nichts weniger, als eine Comicfigur verkörpern. Er bemüht sich so sehr wie kein anderer Hauptdarsteller, dem James Bond eine menschliche Note zu verleihen. Nur so kann der gefährliche Spagat gelingen. Während Sean Connery die Gefühle seiner Figur nur unterschwellig vermittelte, George Lazenby aufgrund seines unvollständigen Repertoires nur begrenzte Mittel für die Ausarbeitung der Rolle zur Verfügung standen und Roger Moore die Reserviertheit des Geheimagenten zum Programm machte, lässt ihn Timothy Dalton seine Emotionen völlig offen ausleben. Ihm ist sein Gefühlszustand immer gleich anzumerken. In Momenten großer Anspannung blickt er nervös um sich. In der nachfolgenden Erleichterung schnauft er erregt aus.

Timothy Dalton hat es tatsächlich geschafft, der tradierten Figur des 007 neues Leben einzuhauchen. Doch seine selbstbewusste Neuinterpretation hinderte ihn daran, James Bond und damit sich selbst auch in der zweiten Generation seit den frühen 60er Jahren zu einem echten Idol werden zu lassen. Denn die Allmachtsfantasien der Jugendlichen, die andere Schauspieler wie Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone zu Superstars gemacht hatten, ließen sich nicht glaubwürdig mit der Authentizität eines gewissen-geplagten Spions verbinden.¹⁰² Doch die Zuschauereinnahmen, die seit *Moonraker* kontinuierlich zurückgegangen waren (vgl. Anhang 7.2), erlebten nun erstmals wieder einen Aufwärtstrend, so dass man die Erfahrungen des gescheiterten Experiments *On Her Majesty's Secret Service* als Ausrutscher abtun konnte und Timothy Dalton noch eine zweite Chance als „down-to-earth hero“¹⁰³ gab.

„...nach den Erfahrungen mit diesem Film und dem, was [Dalton] und wir unter einem Bond verstanden, sahen wir, wo er seine Stärken und Schwächen hatte und wo er einen ausgezeichneten Bond abgeben würde. So machten wir einen viel wirklichkeitsnäheren

¹⁰² Zum Verständnis des Begriffs Allmachtsfantasien: Gemeint ist die Vorstellung, ein guter, unschlagbarer Freund könne einem in brenzligen Situationen beistehen und alle Gegner aus dem Weg räumen. Wie das Wort Fantasie bereits impliziert, handelt es sich dabei um ein Idealbild, das nicht in der Wirklichkeit verankert ist. Warum keiner der James Bond-Darsteller eine Beschützerfigur verkörpert, die mit Schwarzeneggers *Terminator II* oder Stallones *Rambo* vergleichbar wäre, geht aus der Untersuchung der jeweiligen Rollenausprägung hervor.

¹⁰³ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 159

Film, in dem er eine große Skala von Gefühlen ausspielen konnte“¹⁰⁴, sagte Drehbuchautor Michael Wilson über die Pläne zu *Licence to Kill*. Man entwarf also ein Szenario, in dem James Bond sich ganz von seinem Auftraggeber, dem MI6, lossagt und einen persönlichen Rachefeldzug gegen den Mann führt, der Felix Leiter verstümmeln und dessen Frau ermorden ließ. Damit kam man Daltons Vorstellung von James Bond entgegen, die er selbst einmal so beschrieb: „Bond [...] lebt in einer Welt, die ihn und jene, die er liebt, in Gefahr bringt. Man gewinnt den Eindruck, daß Bond sein Leben voll und ganz auskosten will [...], nicht aus Angabe und Snobismus, sondern weil er einfach mit allen Fasern das Leben erspüren und auskosten will.“¹⁰⁵ Daltons Bond bringt dem Geld und dem Unheil, das um seinetwillen angerichtet wird, sogar ausgesprochene Verachtung entgegen. Dem Verräter innerhalb des Geheimdienstes wirft er das Bestechungsgeld in den Tod hinterher. Und als ihm später im Flugzeug die Geldscheine um die Ohren fliegen, lacht er nur und wirft sie achtlos weg. Wichtiger sind für ihn andere Dinge. Ausgelassen teilt er die Freude seines frisch verheirateten Freundes Felix. Als er später die Spuren des grässlichen Verbrechens vorfindet, gerät er so aus der Fassung, dass er fast die Kontrolle über seinen Körper verliert. Sein sonst so sicherer Schritt wird schwach, sein Blick starr und er ringt verzweifelt nach Luft. Als er den Hörer abnimmt, reißt er das ganze Telefon vom Tisch. Nichts ist mehr übrig von der unzweifelhaften Hingebung des Agenten an seinen Beruf. Dalton lässt ihn sogar ernsthaft am Sinn seiner Tätigkeit zweifeln. Dies zieht sich bis in den Showdown hinein. Als sein Gegenspieler tot ist, atmet er erschöpft durch und setzt sich nieder. Dann folgt ein kurzes Anziehen der Schultern, er wendet den Blick ab und schließt die Augen. Im Augenblick des Sieges ist dies ein kurzer, stiller Moment der Trauer – um verlorene Freundschaft, zerstörtes Lebensglück. Kann man von seinem Gesicht auch eine Spur des Ekels vor seinem Beruf ablesen? Dalton bringt all das mit der natürlichen Intuition seines angeborenen schauspielerischen Talents auf die Leinwand. Als eines von fünf Kindern wuchs er in Wales auf. Seine Großeltern waren bereits als Agent bzw. Schauspielerin im Theaterbereich tätig, während sein Vater Werbefachmann gewesen war.¹⁰⁶ Es fehlte also weder am Willen noch an der finanziellen Ausstattung, um Timothy eine Schauspielkarriere zu ermöglichen. Und dazu war er entschlossen, seit er Shakespeares „Macbeth“ auf der Bühne sah. Nachdem er bereits mit 18 Jahren sein Bühnendebüt gegeben hatte (natürlich in einem Shakespeare-Stück¹⁰⁷), spielte er 1968

¹⁰⁴ Gutterntag 1996

¹⁰⁵ Gutterntag 1996

¹⁰⁶ Laut Gutterntag 1996, woher der die biografischen Informationen zu Timothy Dalton stammen, war seine Großmutter mit dem jungen Charly Chaplin in England aufgetreten.

¹⁰⁷ „Coriolanus“, am Londoner Queen’s Theatre 1964

erstmal in einem Spielfilm mit und zwar als König Philip II in Anthony Harveys Historiendrama *The Lion in Winter*, einem Film, der bei sieben Nominierungen drei Oscars erhielt.¹⁰⁸ Zwei mal soll Dalton das Angebot, James Bond zu spielen, abgelehnt haben. Das erste Mal, als er die Nachfolge Connerys antreten sollte, hielt er sich für zu jung und die Fußstapfen für zu groß; das zweite Mal, als sich die Produzenten über die nach *Moonraker* wahrhaft astronomischen Gagenforderungen Moores ärgerten,¹⁰⁹ entschloss er sich, stattdessen in dem Sciencefiction-Epos *Flash Gordon*¹¹⁰ eine tragende Rolle zu übernehmen. Seine genreübergreifende Filmerfahrung mag dazu beigetragen haben, dass er nie auf seine Rolle als James Bond festgelegt wurde. Auch nach *Licence to Kill* spielte er noch Hauptrollen in großen internationalen Produktionen, etwa in *The Rocketeer*¹¹¹ oder als Rhett Butler in *Scarlett*,¹¹² der TV-Fortsetzung von *Gone With the Wind*.¹¹³ Es war in jedem Fall eine richtige Entscheidung, sich nicht zu früh in seiner Karriere auf das Abenteuer James Bond einzulassen. Obwohl er nur in zwei Filmen auftrat, kann sein Einfluss auf die Serie nicht überschätzt werden. Er machte Bond wieder zu einem ernstzunehmenden Actionheld und leuchtete gleichzeitig seine menschliche Seite aus. Am Schluss von *Licence to Kill* springt er für eine Frau Hals über Kopf in ein Schwimmbecken. Spontan, natürlich, aber dennoch unkonventionell und etwas verrückt: Das ist das Bild, das Timothy Dalton uns von James Bond vermitteln wollte.

3.1.6 Pierce Brosnan und die Entzauberung des James Bond

In der inflationsbereinigten Liste der weltweiten Einspielergebnisse belegte *Licence to Kill* den letzten Platz unter allen James Bond-Filmen. Man zog daraus den Schluss, dass sich der Film zu sehr von dem Erfolgsrezept früherer Jahre entfernt hatte. Die Zuschauer erwarteten offenbar von einem James Bond-Film, dass er sie in eine exotische Welt voller Erotik, Luxus und Abenteuer entführte. Das „Heldentum light“, das Timothy Dalton verkörperte, konnte dieser Erwartungshaltung nicht entsprechen. Es war daher nur wenig überraschend, als er seinen Rückzug aus der Serie bekannt gab. Missmanagement rund um

¹⁰⁸ Katherine Hepburn als beste Hauptdarsteller, Bond-Komponist John Barry für die beste Filmmusik und James Goldman für das beste adaptierte Drehbuch. Nicht zum Zuge kamen Hauptdarsteller Peter O'Toole, Kostüm-Designerin Margaret Furse, Regisseur Anthony Harvey und Produzent Martin Poll, der den Preis für den besten Film hätte entgegen nehmen dürfen.

¹⁰⁹ vgl. Kocian 1998, S. 224

¹¹⁰ Mike Hodges UK 1980

¹¹¹ Joe Johnston USA 1991

¹¹² John Erman USA 1994

¹¹³ Victor Fleming USA 1939

MGM / United Artists und die immer noch andauernden juristischen Streitereien um die Verwertungsrechte der James Bond-Reihe hatten den Produktionsbeginn des nächsten Films um mehrere Jahre verzögert.¹¹⁴ Schließlich konnte man mit Pierce Brosnan einen Hauptdarsteller verpflichten, der (wie auch Moore und Dalton) bereits Jahre, bevor er den Vertrag unterschrieb, schon einmal die Rolle angeboten bekommen hatte. Damals war er jedoch noch an die TV-Serie *Remington Steele* gebunden, so dass er den Produzenten einen Korb geben musste. Um so größer war seine Freude, als er den Part acht Jahre später von Timothy Dalton übernehmen konnte.¹¹⁵ Bei seiner Einführung in *GoldenEye* wiederholte man die Methode, die man schon bei Daltons Debüt eingesetzt hatte: James Bond wird von Anfang an ganz in Aktion gezeigt. Man beobachtet, wie er in voller Kampfmontur einen gewagten Banji-Sprung von einem Stauwehr unternimmt, um unbemerkt in eine russische Waffenfabrik einzudringen. Man sieht ihn von hinten, von oben, seine Silhouette im Gegenlicht und in einer Detailaufnahme seine Augen. Der Moment, in dem sein Gesicht dann erstmals zu erkennen ist, wird für einen recht klamaukhafte Gag verbraucht. Kopfüber dringt er in eine Herrentoilette ein und entschuldigt sich bei einem dort beschäftigten russischen Soldaten („Entschuldigung, ich vergaß zu klopfen“), bevor er ihn niederschlägt. Auch die erste Nennung des berühmten Codenamens durch den Agenten-Kollegen Alec ist recht prosaisch: „Du bist spät dran, 007“ „Ich musste noch mal auf die Toilette.“ Statt eines feierlichen Auftritts wird dem neuen Bond nur blanke Selbstironie gewährt. Ganz offensichtlich wollte man in Brosnans Image unglaubliche körperliche Leistungen und trockenen Humor vereinen. Denn die Kritik an Timothy Dalton hatte sich oft an dessen ungeschickter Art, die „Oneliners“ zu verkaufen, entzündet.¹¹⁶ Dies sollte in *GoldenEye* wettgemacht werden durch ein Drehbuch, das an Dialogwitzen nur so überquoll. In seinem Rollenverständnis knüpfte Brosnan als bisher einziger Darsteller da an, wo einst Connery aufgehört hatte. Bond ist mehr denn je ein Macho, der mit sichtlichem Vergnügen und hoher Geschwindigkeit schon mal eine hübsche Frau mit seinem Sportwagen verfolgt und so andere Verkehrsteilnehmer gefährdet. So ist der Satz, mit dem er der Aufforderung der ihn begleitenden Psychologin, sofort anzuhalten, nachkommt und die rasende Jagd durch eine Vollbremsung beendet, auch deutlich ironisch gekennzeichnet: „Ich habe kein Problem mit weiblicher Autorität.“ Eine Flasche Champagner reicht ihm dann aber doch, um sie zu verführen, so dass die psychologische Untersuchung im Bett stattfindet. Wie es um Bonds

¹¹⁴ Eine ausführliche Beschreibung dieser Problematik siehe Kocian 1998, S. 328-333

¹¹⁵ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 151 u. 169

¹¹⁶ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 152

Konfliktbewältigung gegenüber Frauen tatsächlich bestellt ist, zeigt sich, als er Ourumovs Komplizin Xenia ruhig stellt, indem er sie einfach K. O. schlägt. Die zurückhaltende Vieltaligkeit von Connerys Mimik hatte hinter dieser äußeren Härte immer auch einen weichen Kern vermuten lassen, ohne diesen je mehr als andeutungsweise zu enthüllen. Pierce Brosnan ist zu solch einem Facettenreichtum nicht fähig. In *GoldenEye* gelingt es ihm kaum, seinen immer gleichen Gesichtsausdruck zu variieren. Sein gepflegtes Äußeres, das ihn für die Rolle des James Bond prädestiniert, ist sein ganzes Kapital. In der gut geschriebenen Szene, in der Q den neuen BMW-Sportwagen vorstellt, wirkt sein Spiel nervös und unentschlossen. Der Aktionismus, mit dem er diese Unsicherheit zu überspielen versucht, führt zu einem klassischen Fall von „Over-acting“. Er nickt zu viel mit dem Kopf und blickt ständig ziellos umher. Man merkt, dass er nicht recht weiß, wo er hingucken soll, so dass sein Blick oft einfach ins Leere geht. Zu der oft übertriebenen Deutlichkeit in Bildsprache und Dialog, durch die der Film seine Handlung transportiert, passt auch die Szene, in der James Bonds Lizenz zum Töten problematisiert wird. Seine Gefährtin Natalya stellt den Sinn dieses kaltblütigen Mordens in Frage. Bonds Reaktion lässt tief blicken: „Das ist es, was mich am Leben hält.“ Von der besonnenen, verantwortungsvollen Vorgehensweise Daltons kehrt man zurück zum rücksichtslosen Draufgänger-tum Connerys. Gleichzeitig wird diese Rolle jedoch hinterfragt, denn Natalya erwidert: „Nein, das ist es, was dich allein bleiben lässt.“ Daraufhin packt Bond sie, um sie geradezu gewaltsam zu küssen. Die Szene spielt an einem karibischen Strand bei Sonnenuntergang, dessen Postkarten-Idylle so unecht ist wie Brosnans Spiel monoton. Er schaut zwischen dem Horizont und seiner Gesprächspartnerin hin und her, ohne dabei ein Gefühl von Zweifel, Sehnsucht oder Bedauern vermitteln zu können. Mit seinem starren Gesichtsausdruck scheint er von Natalyas Vorwürfen eher gelangweilt oder gar genervt zu sein. Brosnans Bond ist ein kalter Kämpfer, dessen emotionale Seite unterentwickelt ist. So wie sein Kuss eher als Ausdruck des Besitzens als der Zuneigung verstanden werden kann, ist sein Sinn für Freundschaft rein beruflicher Natur. Er riskiert ohne zu Zögern Alects Leben, um den Auftrag in der Waffenfabrik durchführen zu können. Andererseits verschont er einen russischen Agenten „aus Respekt unter Kollegen“. Als Chef einer Verbrecherorganisation scheinbar von den Toten zurückgekehrt, stellt Alec ihn zur Rede. Der zentrale Vorwurf ist: „Ich könnte dich fragen, ob all die Wodka Martinis die Schreie all der von dir getöteten Männer zum Verstummen gebracht haben. Oder ob du Vergebung findest in den Armen all der willigen Frauen für die Toten, die du vergeblich beschützt hast.“ In einer retrospektiven Betrachtung von Bonds Wirken kommt der Film

in den Worten Alocs also zu einer durchaus kritischen Bewertung seiner Verfehlungen. Doch Brosnans Reaktion darauf beschränkt sich auf ein gleichgültiges Achselzucken. Schließlich definiert Alec Bonds Verständnis von Loyalität. Es gelte stets der Mission, nie einem Freund. Damit könnte er Recht haben. Denn alles, was für Brosnans Bond zählt, ist die erfolgreiche Durchführung seiner Aufträge.

Auch im realen Leben musste Pierce Brosnan sehr früh lernen, seine eigenen Interessen durchzusetzen.¹¹⁷ Kurz nach seiner Geburt im irischen Meath County verließ der Vater die eben gegründete Familie. Wenige Jahre später musste die alleinerziehende Mutter nach London ziehen, um als Krankenschwester einen Lebensunterhalt zu verdienen. Der Junge wuchs in den folgenden sieben Jahren bei seinen Großeltern und anderen Verwandten in der irischen Provinz auf. Erst 1964, als er 11 Jahre alt war, konnte auch Pierce nach London nachkommen. Wie es die Star-Legende will,¹¹⁸ soll der erste CinemaScope-Film, den er dort zu sehen bekam, *Goldfinger* gewesen sein. Er wuchs also nicht nur unter ähnlich bescheidenen Bedingungen auf wie der erste Darsteller des James Bond, sondern kam auch gerade in dem Moment in den Einflussbereich des Kinos, als Sean Connery zur allgegenwärtigen Verkörperung des 007 und zum Symbol für selbsterarbeiteten Erfolg und Wohlstand geworden war. Brosnan verließ Mutter und Schule mit 15 und verdingte sich in verschiedenen Jobs (u. a. als Werbezeichner), bevor er über eine experimentelle Theatergruppe zum Londoner Drama Center kam, wo er eine dreijährige Ausbildung als Schauspieler absolvierte. Hier also ging Brosnan einen anderen Weg als Connery – aber auch als Lazenby, Moore und Dalton, die entweder gar keine Schauspielausbildung machten, oder eine solche als nutzlos abgebrochen hatten. Tennessee Williams wird als Entdecker des jungen Talents kolportiert.¹¹⁹ Der amerikanische Dramatiker, der für seine psychologischen Charakterstücke um das menschliche Versagen und den Gegensatz zwischen Traum, Illusion und sozialer Wirklichkeit berühmt geworden war, soll ihn persönlich für die Rolle des McCabe in der Londoner Premiere seines Bühnenwerks „Red Devil Battery Sign“ ausgesucht haben. Dieser Auftritt erregte so viel Aufsehen, dass er ihm den Weg nach Amerika ebnete, wo er schon bald die Hauptrolle in der Krimiserie *Remington Steele* angeboten bekam. Dieser smarte, vornehme Detektiv, der mit seiner Geschäftspartnerin in einem Zustand des Dauerflirts steht, ohne dass sich je eine echte

¹¹⁷ Die Angaben zu Brosnans Biografie entstammen WWW: mrshowbiz.go.com/people/piercebrosnan [2. 10. 00]

¹¹⁸ vgl. WWW: www.allmovie.com, WWW: members.aol.com/mrslsteele/bio.htm [27. 1. 03]

¹¹⁹ WWW: mrshowbiz.go.com/people/piercebrosnan/content/bio.html [2. 10. 00]

Liebesbeziehung entwickeln könnte, war geradezu ein Blaupause seiner Auffassung des James Bond. So fand auch Pierce Brosnan, wie schon Roger Moore in *The Saint*, in einer Fernsehserie ein geeignetes Übungsfeld für die Rolle seines Lebens. Vergleichbar mit einer Gestalt von Tennessee Williams ist Brosnan-Bond insofern, als er durch seine erfolglose Suche nach wahren Lebensglück, das auch in Machismo und Wohlstand nicht zu finden ist, in eine Situation von Einsamkeit und Isolation geraten ist, die er durch äußere Gewalt zu kompensieren versucht. In *GoldenEye* kommt das zum Ausdruck in der Ohnmacht, mit der er Natalya packt und küsst, nachdem sie ihm prognostiziert hat, dass er mit seinem Beruf wohl immer allein bleiben werde. In *Tomorrow Never Dies* muss er reuig feststellen, dass es nicht immer eine zweite Chance gibt für vor langer Zeit gescheiterte Liebesbeziehungen. Und in *The World Is Not Enough* erfährt er, was es bedeutet, wenn Vertrauen und aufrichtige Hingabe nicht erwidert werden. Und immer ist ein James Bond zu sehen, der gegenüber seinen Gegnern eine kompromisslose Aggressivität zeigt. Dies bekommen Alec, Carver und Dr. Kaufman zu spüren, die Bond alle mit offensichtlicher Genugtuung tötet.

Obwohl Strukturen des Tragischen in den Brosnan-Filmen also durchaus angelegt sind, werden sie überlappt von einer Dramaturgie, die mehr Wert auf lautstarke Pyro-Effekte und spektakuläre Stunts legt als auf die Entwicklung der Charaktere. Und auch die Dialoge lassen weit mehr Rückschlüsse auf eine durch bissigen Humor zur Schau gestellte Selbstsicherheit zu als auf den weichen Kern, der sich offenbar dahinter verbirgt. Damit tragen die Produzenten einer Entwicklung im amerikanischen Actionfilm Rechnung, nach der mit immer schnelleren Schnitten und einem kaum mehr überschaubaren Wechsel der audiovisuellen Sensationen der Geschmack der mit MTV aufgewachsenen Generation getroffen werden soll.¹²⁰ In Bezug auf Brosnans Schauspielstil und seine Interpretation der Rolle ist jedoch eine Entwicklung innerhalb der drei Filme zu erkennen.

Auch in *Tomorrow Never Dies* wird die menschliche Seite des Helden ausgeleuchtet. Trotz aller seiner Erfahrungen hat er sich eine gewisse Naivität bewahrt, etwa wenn er wie ein kleiner Junge strahlt, als er eine neue Funktion an seinem Auto entdeckt hat. James Bond soll also keinesfalls verbittert wirken. Nur so kann er weitere Schicksalsschläge erleben, ohne seine positive Ausstrahlung zu verlieren. Als Bond seine verflossene Geliebte Paris – die nun mit seinem Erzfeind Elliott Carver verheiratet ist – tot auffindet,

¹²⁰ vgl. auch andere Filme dieser Zeit, z. B. Michael Bays *The Rock* (USA 1996), Jerry Bruckheimers *Con Air* (USA 1997)

soll Brosnan Erschütterung zeigen. Dazu kniet er sich zu der auf dem Bett liegenden Leiche nieder, atmet tief durch und fasst die Tote am Handgelenk. Sein Gesichtsausdruck lässt jedoch keinerlei Leid erkennen. Es ist charakteristisch, dass die Regie wie schon bei der vergleichbaren Szene am Schluss von *On Her Majesty's Secret Service* zum selben Mittel griff, um den Darsteller zu schützen: Wie Lazenby vergräbt Brosnan sein Gesicht in den Haaren der Verstorbenen. Brosnan wirkt wesentlich überzeugender in den Szenen, in denen er mit dem Maschinengewehr durch die Reihen niedersinkender Gegner marschieren darf. Die Zeiten, in denen Bond eine „niedliche Damenwaffe“ bevorzugte, sind nämlich endgültig vorbei. Mit seinem coolen, gefühllosen Gesichtsausdruck kommt er während diesen Schießereien dem Image des Terminators schon recht nahe. Insgesamt also auch eine Variation des Dalton'schen Bonds: Ein Mann, der durchaus Gefühle hat, diese aber zu kontrollieren weiß, wenn es darauf ankommt.

Erst in *The World Is Not Enough* scheint Pierce Brosnan ganz in die Rolle des James Bond hineingewachsen zu sein. Seine Auftritte abseits von Verfolgungsjagden und Schießereien bewältigt er nun viel souveräner. Seit *GoldenEye* hat er in mehr als zehn großen Kinoproduktionen¹²¹ mitgewirkt und so reichlich Erfahrung sammeln können. Wenn er die MI6-eigene Ärztin verführt oder bei Q locker auf dem Tisch hockt, erinnern seine Körperbewegungen zunächst mehr denn je an die unterschwellige Provokanz Sean Connerys. Er bemisst die MI6-Mitarbeiter mit ironisch-geringschätzigen Blicken. Das Röntgenfoto, das seine Kampfunfähigkeit beweist, reißt er der Ärztin aus der Hand und schleudert es auf den Boden. Den Assistenten Qs belächelt er ob seiner Ungeschicklichkeit. Dabei hat er etwas Lehrerhaftes, insbesondere wenn er ihn mit trockenem Humor auf seine Fehler hinweist und dabei die Arme vor der Brust verschränkt – eine Geste der Überlegenheit und gleichzeitig der Distanzierung: Sie demonstriert Aufmerksamkeit, ohne sich aktiv an den Geschehnissen zu beteiligen. Bond nimmt die Missgeschicke des Assistenten mit Amusement zur Kenntnis, ohne eine Hilfestellung auch nur anzudeuten. Brosnans Gesichtsausdrücke haben jetzt eine größere Bandbreite und können auch Abstufungen von Spott und Ironie ausdrücken. Er ist inzwischen auch fähig zu kleinen, ausdrucksstarken Gesten am Rande. Während der Lagebesprechung des Geheimdienstes spielt er mit einer dreidimensionalen Raumprojektion von Renards Kopf herum: Er bohrt

¹²¹ Diese reichten von Barbara Streisands romantischem Drama *The Mirror Has Two Faces* (USA 1996) über Tim Burtons Sciencefiction-Farce *Mars Attacks* (USA 1996), den Warner-Zeichentrickfilm *Quest for Camelot* (Frederick du Chau USA 1998) bis hin zu Neuinterpretationen des *Robinson Crusoe* (Rod Hardy und George Miller USA 1996) und des indianisierten kanadischen Trappers *Grey Owl* (Richard Attenborough USA 1999).

seinen Finger in das Loch in der Schädeldecke des Terroristen; unmittelbar danach kratzt er sich selbst am Kopf. Und als er mit seiner Röntgenbrille an einer hübschen Frau vorbeiläuft, ist ein Lächeln in seinem Mundwinkel zu entdecken und ein leichtes Ausatmen deutet seine Erregung an. Wie immer ist die Figur des James Bond mehr als alles andere über dessen Beziehung zu Frauen definiert. Das offensichtliche Verführungsangebot seiner Schutzbeauftragten Elektra King, für die er mehrfach das Leben riskiert und für die er auch mehr und mehr Zuneigung empfindet, lehnt er brüsk ab, was an sich schon untypisch für ihn erscheint. Er aber hält sich exakt an die Dienstvorschriften. Elektra wirft ihm deswegen Feigheit vor: „Wer hat nun Angst, Mr. Bond?“ Was folgt, ist ein Moment des Nachdenkens. Bonds Blick geht nach unten, dann zu Elektra hinüber. Schließlich schmunzelt er kurz und verlässt wortlos den Raum. Hier ist Brosnan ganz auf der Höhe des nonverbalen Spiels, das die James Bond-Serie immer ausgezeichnet hat. Ein verlegenes Wegwischen des Vorwurfs, gleichzeitig ein Eingeständnis: Bond merkt, dass er sich verändert hat. Er ist nicht mehr der unersättliche Frauenheld von früher. Schon die Affäre mit der Ärztin hatte er nur zielgerecht eingesetzt, um nicht krankgeschrieben zu werden. Und er braucht eine Weile, bis er bereit ist, mit Elektra eine Beziehung zu beginnen.

In *The World Is Not Enough* ist James Bond erstmals auch körperlich nicht mehr unverletzbar. Hatte er in den ersten 18 Filmen auch die abenteuerlichsten Kunststücke ohne größere Blessuren überstanden, so wird ihm hier gleich in der Vortitelsequenz die Schulter ausgekugelt, was seine Kampffähigkeit den ganzen Film über einschränkt. Dieses Element ist sinnvoll in die Handlung eingearbeitet. Denn es ist diese Schwachstelle, die ihn als falschen Atomwissenschaftler auffliegen lässt. James Bond als Dauerpatient: Dies ist der Schlusspunkt einer Entwicklung, die mit der Neubesetzung der Rolle durch Pierce Brosnan begonnen hatte. Ganz bewusst wurde der tradierte Mythos 007 aufgegriffen und dann schrittweise demontiert. Dafür kam ein Darsteller, der an Connerys Rollenauffassung erinnerte, gerade recht. Alec Travençolo, Natalya Simonova und Paris Carver machten Bond sodann sein Selbstbewusstsein streitig, das ihm einst die Überlegenheit gegenüber allen Frauen gesichert hatte. Und in *The World Is Not Enough* verliert er nun auch noch seine physische Kampfüberlegenheit. Es bleibt dem neuen Assistenten Q vorbehalten, das Ende des Bond-Mythos zu konstatieren: „Das ist also der berühmte 007-

Humor... oder was davon übrig ist.“¹²² Der von John Cleese gespielte, zunächst namenlos bleibende Assistent¹²³ ist die erste Neuschöpfung unter den wiederkehrenden Figuren, die nicht auf ein konkretes Vorbild Ian Flemings zurückgeht. Doch sie ist offenbar darauf angelegt, die Nachfolge des über 80jährigen Desmond Llewelyn alias Q anzutreten und übernimmt dessen hervorstechende Eigenschaft, die seit Jahrzehnten für komische Effekte genutzt worden war: Auch er ist technikverliebt und redet zu viel. Für Q wurde sogar explizit eine Abschiedsszene geschrieben (auf einer überraschend abwärts fahrenden Plattform versinkt er förmlich im Boden und gibt Bond einen letzten Ratschlag mit auf den Weg: „Immer einen Fluchtweg offen halten“). Sein Abschied wirkt besonders anrührend, wenn man bedenkt, dass Llewelyn wenige Monate nach der Uraufführung von *The World Is Not Enough* ums Leben kam – ausgerechnet bei einem Autounfall. Eine Ironie des Schicksals, die dem britischen Sinn für schwarzen Humor entspricht, den er in seiner Rolle als Q weltweit vertreten hat. Damit verliert die Bond-Reihe ihren letzten Vertreter der ursprünglichen Besetzung aus den Filmen der 60er Jahre und eine der beliebtesten Figuren überhaupt. Niemand hat in mehr Bond-Filmen mitgespielt als Desmond Llewelyn. John Cleese tritt also eine schwere Erbschaft an, bringt aber mit den für seinen Stil typischen Slapstick-Elementen eine eigene Note mit ein. Der Generationen-umbruch spiegelt sich auch bei den anderen wiederkehrenden Figuren wieder, die bereits seit *GoldenEye* durchgängig mit neuen Darstellern besetzt worden sind, um den Fortbestand der Serie zu sichern. Andere lang laufende Reihen haben ihren Erfolg dadurch ausgeschlachtet, dass sie sogenannte „Spin-Offs“ ins Rennen schickten: Neue Serien, die in denselben inhaltlichen und dramaturgischen Rahmen gestellt wurden wie die Originale, jedoch von neu geschaffenen Figuren und frischen, unverbrauchten Darstellern bevölkert waren. Durch einen klar abgegrenzten Zeitrahmen waren sie als Angehörige einer Generation gekennzeichnet, die ihren Vorgängern folgte (z. B. *Star Trek: The Next Generation* oder *Bonanza: The Return*). Die James Bond-Serie ist jedoch so eng an den britischen Geheimagenten und die ihn umgebenden Figuren gebunden, dass die Kreation völlig neuer wiederkehrender Charaktere keinen Sinn machen würde; dann gäbe es keinen Unterschied mehr zu den zahlreichen Bond-Imitationen und Nachahmungen, die sowieso schon auf der Leinwand zu sehen sind (z. B. *Mission: Impossible, XXX*¹²⁴). Daher vollzog man den innerhalb von vier Jahrzehnten notwendigen Wechsel der Darsteller, indem man

¹²² Das unübersetzbare englische Wortspiel lautet in der Originalfassung: „So that’s the famous 007 wit ... or half of it“

¹²³ Scherzhaft wird er von Bond gefragt, ob, wenn der Name seines Chefs Q ist, er nun „R“ heiße.

¹²⁴ Rob Cohen USA 2002

die bestehenden Rollen umschrieb, um sie dem Zeitgeschmack und dem Stil der Schauspieler anzupassen. In *The World is Not Enough* ist diese neue Darstellerriege endlich wieder zu der Art „Familie“ zusammengewachsen, wie sie es in den 60er Jahren gewesen war: M ist nunmehr eine gestrenge Mutterfigur, Q agiert im Stil eines kritischen, aber wohlmeinenden Großvaters, während John Cleese zunehmend die Rolle eines Onkels übernimmt, der sich in der moralisch überlegenen Position wähnt und geringschätzig auf Bonds Verhaltensweisen herabblickt. Moneypenny ist nicht mehr länger das treue „Hausmütterchen“ des MI6, das sich um James Bond sorgt und von ihrem Büro aus versucht, die ihm drohenden Gefahren durch Menschenkenntnis und Organisationstalent abzuwenden. Sie ähnelt vielmehr einer jüngeren Schwester, die den Ego-Trips ihres erfolgreichen Bruders ein harsches Ende bereitet, um ihn vor Selbstüberschätzung zu bewahren. Die Dialogschlachten zwischen M, Moneypenny, Q, „R“ und James Bond strahlen wieder jene hintergründige Atmosphäre der Hassliebe aus, die seit jeher der Reiz dieser Bond'schen Ersatz-Familie war - nur eben unter neuen Vorzeichen.

Mit der teilweisen Wiederbelebung, Uminterpretation und Neuschöpfung der wiederkehrenden Charaktere ist die wohl radikalste Erneuerung seit Bestehen der Filmreihe unternommen worden. Davon bleibt auch James Bond nicht unberührt. Am Schluss von *Tomorrow Never Dies* erschießt er mit Elektra King erstmals eine Frau. Darauf weist diese im Vorfeld auch mehrfach hin: „Du kannst keine Frau kaltblütig töten. Du wirst mich verfehlen.“ In einer Welt, in der die Machtunterschiede zwischen Mann und Frau immer unbedeutender werden, treten sich beide Geschlechter auf derselben Ebene gegenüber. James Bond ist nicht länger der Vorkämpfer einer radikalen Männlichkeit, die ihre eigene Schwäche herunterspielt und dafür mit der sexuellen Hingabe der Frauen belohnt wird. Das Infragestellen seiner ansonsten fast androidenhaften Kampfstärke würde ihn selbst zum schutzbedürftigen Opfer machen. So weit geht die Serie freilich nicht. Um die bei Lazenbys und Daltons konsequenterer Auslegung aufgetretenen Risiken auszuschließen, belässt man es bei Andeutungen, die sich auch aus dem nicht mehr ganz jugendlichen Alter des Helden erklären ließen. Die Figur kann nur so weit variiert und ironisiert werden, dass sie auch im nächsten Film wieder unter gleichen Voraussetzungen an den Start gehen kann. So bleibt auch unter den neu definierten Bedingungen der nächsten Generation das Fazit, das die Filme ziehen, der bereits mehrfach erwähnten reaktionären Grundtendenz verpflichtet. Auch ein James Bond, der sich klar von dem altgedienten Mythos abheben soll, bleibt der Retter der westlichen Welt, der in der Schlusszene noch

ein Mädchen vernascht. Die eigentliche Leistung des Superagenten besteht somit darin, auch aus Filmen, die seine Fehlbarkeit thematisieren, noch als Action- und Frauenheld hervorzugehen.

3.2 Am anderen Ende des Spektrums von Gut und Böse: Die Gegenspieler

In der festgelegten Charakter-Konstellation der James Bond-Filme nehmen die Gegenspieler nach der Hauptfigur die wichtigste Position ein. Sie allein verleihen der Geschichte, die auf der Leinwand erzählt wird, Sinn. Ohne sie gäbe es kein Abenteuer, keine Bedrohung für Bond und die Welt, keine Spannung für den Zuschauer. Die Anwesenheit eines wirksamen Gegenpols zu Bond ist so entscheidend für diese Dramaturgie, dass sein Fehlen das Scheitern eines ansonsten gelungenen Films bewirken kann, seine spürbare Präsenz andererseits jedoch so manchen Film mit eher mäßigen Voraussetzungen zu einem leidlichen Vergnügen macht. Dies werden wir bei der folgenden Betrachtung der einzelnen Filme sehen können. Des Weiteren gilt es, die bereits angedeutete dramaturgische Funktion der Gegenspieler genauer zu definieren und herauszufinden, mit was für Mitteln und auf welche Weise sie diese Funktion erfüllen. Dabei wird die Frage zu beantworten sein, wie sich die schauspielerische Ausgestaltung der Rollen durch die verschiedenen Darsteller auf die vom Drehbuch festgelegte Ausgangssituation auswirkt.

3.2.1 Die narrative Bedeutung des Gegenspielers

Die Dramaturgie des Agententhillers – sowohl in seiner literarischen als auch in seiner filmischen Ausprägung – setzt voraus, dass die Fronten geklärt und für den Zuschauer deutlich gekennzeichnet sind. Es handelt sich auf der übergeordneten Ebene um eine Auseinandersetzung zwischen zwei Mächten, die sich gegenseitig bedrohen; und im Speziellen um einen Kampf zwischen Agenten, die jeweils ihr politisches System mit allen Mitteln verteidigen. Diese Grundkonstellation bedingt bereits die vollständige Identifikation des Lesers bzw. des Zuschauers mit den Vertretern der „eigenen“ und somit als „gut“ empfundenen Regierungsgewalt. Diejenigen, die deren Position bekämpfen, werden automatisch zu den „Bösen“, die es auszuschalten gilt. Dieser Mechanismus wird

durch die Darstellung der Gegenspieler unterstützt. Ihnen werden Eigenschaften verliehen, die als absolut negativ und verdammungswürdig empfunden werden, so dass nichts weniger als ihre Vernichtung wünschenswert erscheint.

Die James Bond-Romane und -Filme sind sich dieses Wirkungsmechanismus durchaus bewusst, setzen ihn jedoch in einer speziellen Art und Weise ein. Es wird deutlich unterschieden zwischen den Befehlshabern der Gegenseite und deren Zuarbeitern. Letztere stellen sich meist als kaum tiefer ausgeleuchtete, nur durch wenige angsteinflößende Attribute kenntlich gemachte Killerfiguren dar. Sie sind so schematisch gezeichnet, dass sie zwar eine reale Bedrohung für den Helden darstellen, als eigenständige Persönlichkeiten aber nicht ernst genommen werden können. So werden sie auch regelmäßig zu Opfern von komischen Effekten. Umberto Eco bezeichnet diese Charaktere als „Mittlerfiguren“ des Antagonisten,¹²⁵ mit dem sie ein zumeist hässliches äußeres Erscheinungsbild teilen; oftmals werden Gegenspieler und Mittlerfiguren auch als sexuell abnormal beschrieben (z. B. Goldfingers stummer Diener Oddjob, wie sein Gebieter ein untersetzter Zwerg mit kaum erkennbaren Körperproportionen, und Pussy Galore, die lesbische Züge aufweist). Damit wird der durch Bond verkörperten Manneskraft und Attraktivität ein Gegengewicht der Abscheulichkeit gegenübergestellt. Die Mittlerfiguren erliegen entweder Bonds Charme und laufen auf seine Seite über oder bleiben ihrem Auftraggeber bis in den Tod treu – beides wird ohne weitere Erklärung hingenommen. Nur dem Oberschuft, dem Strippenzieher im Hintergrund, wird ein Profil zur Motivierung seines ausgeklügelten Plans verliehen. Das Publikum erfährt Einiges über dessen Vergangenheit und über die wahnwitzige Vision, die er durch sein Vorhaben verfolgt. Seine ethnische Zugehörigkeit ist oft nicht dem angelsächsischen Raum zuzuordnen, er wird durch einen Akzent als Ausländer gekennzeichnet, oft auch als Mischling. In seinem Kampf gegen den westlichen Lebensstil verfolgt er die gleichen Interessen wie die Verfechter eines kommunistischen Weltreichs, daher werden manchmal Kontakte zur Sowjetunion oder Rot-China angedeutet. Das Moralempfinden des Gegenspielers ist so pervertiert, dass das Begehen von Verbrechen für ihn eine innere Berufung ist. Gemeinsam mit seiner kaum stillbaren Gier nach Reichtum und Macht entsteht für ihn ein Zwang, Missetaten zu begehen, der sogar so weit geht, dass er in Spielsituationen ständig falsch spielt. Gegenüber seinen ihm völlig ergebenen Helfern verhält er sich illoyal, er beseitigt sie rücksichtslos, sobald sie ihm nicht mehr von Nutzen sind. Die Positionierung an dem jenseitigen Pol von Gut und

¹²⁵ Eco/Del Buono 1966, S. 74f.

Böse bedingt im Sinne des in Kapitel 2.3.2.1 beschriebenen Thriller-Schemas die Charakterisierung des Gegenspielers als brutalen Sadisten. Hier setzt jedoch schon bei den Romanen eine deutliche Differenzierung ein. Denn es ist eine durchaus ambivalente Beziehung, die Bond mit seinem Gegner verbindet. Sie setzt sich einerseits aus Hass und andererseits aus gegenseitiger Bewunderung zusammen. Dr. No ist nicht der einzige Schurke, der ein gewisses Bedauern zum Ausdruck bringt, dass er den unbestechlichen Agenten nicht als Partner in seine Organisation integrieren können. Diese Beziehung begründet sich auf der alle kulturellen und nationalen Unterschiede unterwandernden, fundamentalen Ähnlichkeit zwischen James Bond und seinem Kontrahenten. Es handelt sich dabei nämlich fast immer um ein negatives Gegenbild der Bond-Figur: Die gleiche vornehme Aufgeschlossenheit gegenüber Luxus und Kultur, die James Bond als beneidenswerten Lebemann kennzeichnet, wird beim Gegenspieler zu skrupelloser Profitsucht pervertiert. Dieses Verhältnis macht aus der Jagd des Agenten nach seinem verbrecherischen Gegner auch eine persönliche Rivalität, die den besonderen Reiz jener Auseinandersetzung ausmacht. Die Gegenspieler sind also zum einen geniale Verbrecherhirne, deren Bedrohung der westlichen Welt zum Auslöser für Bonds Einsatz wird und damit die Grundvoraussetzung für die Geschichten schaffen. Darüber hinaus führen die Verwicklungen eben dieser Geschichten zu einer persönlichen Feindschaft zwischen Bond und seinem Gegenspieler. Oftmals geschieht das durch eine klassische Dreieckssituation, bei der Bond und sein Gegenüber das selbe Mädchen umwerben. Oder es entwickelt sich eine Rache-Geschichte zwischen den beiden, bei der Bond nach Genugtuung für die Ermordung ihm nahestehender Personen strebt.

Auf dieser in den Romanen vorgezeichneten Grundlage gehen die Filme noch einen Schritt weiter. Sie spielen nicht nur die Konkurrenzsituation zwischen den beiden Hauptfiguren durch geschliffene Dialogszenen aus, sondern verleihen den Gegenspielern eine verführerische Aura aus demagogischer Faszinationskraft und morbidelem Luxus. Zugunsten der Spannungsdramaturgie der Filme gibt es in der James Bond-Welt eine Exekutive des Bösen: Die Angstgefühle des Zuschauers werden nicht auf den Haupt-Gegenspieler konzentriert, sondern zum Großteil auf die in seinem Auftrag arbeitenden Killer, die Mittlerfiguren, übertragen. Die konkrete, körperliche Gefahr für den Protagonisten geht meist von ihnen aus. Der Gegenspieler strahlt dagegen eine omnipräsente, nicht direkt greifbare Bedrohlichkeit aus. Angesichts des enormen Reichtums und der Machtfülle, über die er verfügt, kommt der Zuschauer nicht umhin, auch für ihn ein

Gefühl der respektvollen Bewunderung zu empfinden. Dadurch verleihen die Filme dem in den Vorlagen wesentlich durch die Figurenzeichnung bestimmten Kontrast zwischen Gut und Böse noch eine weitere Dimension. Wie wir am Beispiel der Blofeld-Figur noch sehen werden, wurde die Identifikation des Gegenspielers durch ein kränkliches, garstiges Äußeres nicht immer beibehalten. Auch Hugo Drax aus *Moonraker* ist in der Verfilmung nicht die Ausgeburt an Hässlichkeit, als die er im Roman beschrieben wird. Dem Gegenspieler wird zumeist eine gewisse äußere Attraktivität zugebilligt, um die Rivalität zwischen ihm und Bond glaubwürdiger zu machen. Die Gleichsetzung des Bösen mit äußerer Unvollkommenheit, auch in der Filmsprache ein weit verbreitetes Klischee, wird vorrangig auf die Mittlerfiguren verlagert, die James Bond ohne viel Federlesens vernichtet, um sein Leben zu retten, während der Endkampf mit dem Großverbrecher immer den Charakter einer persönlichen Abrechnung hat, von der sich beide Parteien Befriedigung versprechen. Ein weiterer Aspekt, der insbesondere in den Filmen, die nicht mehr nach Vorlagen von Ian Fleming gedreht wurden, zum Tragen kommt, ist die Tatsache, dass die Gegenspieler nicht mehr ausschließlich megalomane Großverbrecher sind, die sich die gesamte westliche Hemisphäre oder wenigstens einen weltweiten Wirtschaftszweig als Gegner ausgesucht haben und zu diesem Zweck eine straffe, paramilitärische Organisation unterhalten; offensichtlich macht es die in den Filmen variierte Charakterisierung der Gegenspieler möglich, James Bond auch mit realistischen, „kleinformatigen“ Bösewichtern zu konfrontieren. Eine Rubrizierung der vielen Bond'schen Widersacher kann demnach am eindeutigsten über Art und Ausmaß ihres kriminellen Plans erfolgen. Dr. No und Goldfinger sollen hier als Grundformen angesehen werden, aus denen sich die nachfolgenden Figuren durch Variation und Neukombination von Eigenschaften und Verhaltensmustern herausbildeten. Da gibt es zum einen die Weltbeherrscher, die Alles haben wollen: In einem oft faschistoiden Vorhaben wenden sie sich gegen die bestehende Weltordnung und sehen sich selbst als Führer eines neu zu schaffenden, globalen Systems. Es gibt aber auch die Gruppe jener Wirtschaftsmagnaten, die ihren Marktanteil skrupellos, mit allen Mitteln und unter Einsatz aller ihnen zur Verfügung stehenden kriminellen Energie zu einem weltweiten Monopol auszubauen trachten, um ihren unstillbaren Hunger nach Reichtum zu befriedigen. Und, seit den Filmen der späten 70er Jahre, gibt es noch eine dritte Art von Gegenspielern, die sich dadurch auszeichnen, dass keine übergeordnete Ideologie und keine rational nachvollziehbare Wirtschaftsstrategie ihr Handeln antreibt, sondern rein individuelle Beweggründe zum Auslöser ihrer internationalen Verbrecherlaufbahn werden.

Diese Thesen möchte ich durch die nun folgende Untersuchung der einflussreichsten Bösewichter der James Bond-Reihe verdeutlichen.

3.2.2 Dr. No als Urbild aller Bond-Gegenspieler

Der erste und zugleich einer der einprägsamsten Bösewichter der Reihe ist Dr. No. Es handelt sich hier um die am subtilsten dargestellte Verbrecherfigur der gesamten Serie. Hier wurden Standards gesetzt, an denen sich die folgenden Gegenspieler orientieren mussten. Dies gilt zum einen für die Dramaturgie. Dr. No ist während des Großteils des Films nicht zu sehen. Bereits die Doppeldeutigkeit des Namens, einerseits offensichtlich chinesischer Herkunft, andererseits aber auch ein Wortspiel mit dem englischen „Nichts“ oder „Niemand“, weist auf den Charakter der Unsichtbarkeit hin, der Dr. No auszeichnet. Seine bedrohliche Präsenz ist dennoch ständig zu spüren, denn der Zuschauer weiß, dass er es ist, der die lebensgefährlichen Anschläge auf James Bond in Auftrag gibt. Der Chauffeur, der Selbstmord begeht, um seinen Chef nicht zu verraten; die Fotografin, die sich eher den Arm brechen lässt, als zu reden – all diese Gestalten verweisen auf eine manipulative Kraft, die es vermag, durch psychische und physische Gewaltanwendung den menschlichen Willen vollständig zu kontrollieren. In der Art und Weise, wie *Dr. No* die Despotismus-Thematik impliziert, verarbeitet er nicht nur die Erfahrung des dritten Reiches, sondern greift ein Topos auf, das auch schon im expressionistischen Stummfilm der Weimarer Republik von großer Bedeutung war. Von *Der Golem, wie er in die Welt kam* und *Das Kabinett des Dr. Caligari* (beide 1920) bis zu Fritz Langs *Metropolis* (1927) und seinem erstem Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) war die Gefahr, die von einer Steuerung des Willens durch eine zentrale Machtstelle oder durch eine unterschwellig die Gesellschaft durchdringende Disposition zur Unterdrückung des Individuums ausgeht, in Filmen quer durch alle Genres immer wieder dargestellt worden.

Der zweite Aspekt, in dem Dr. No Vorbildcharakter für alle folgenden Bond-Gegenspieler hat, ist seine Charakterisierung als vornehmer, gesellschaftlich erfahrener Gentleman. Darauf deutet schon sein Dokortitel hin. Der Zuschauer bekommt ihn erst zu sehen, als er auch James Bond das erste Mal von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt. Nun geben sich die beiden einem gepflegten Dialog über Dr. Nos Vorhaben hin. Mit bissigen Anspielungen entspinnt sich ein intellektuelles Kräfteressen, das typisch für die Bond-

Reihe ist. Interessant ist die Beobachtung, dass Dr. No im Roman vorgegebenes Tarnungsmanöver, der Abbau von Guano-Dünger auf der Insel, im Film keine Entsprechung findet. Offenbar wollte man die Nobilität dieser Figur nicht durch eine solch entwürdigende Nebenbeschäftigung konterkarieren. Daher findet No sein filmisches Ende auch nicht unter einem Haufen Mist, sondern in einem atomaren Kühlbecken.

3.2.3 Goldfinger: Gewalt, Gier und große Pläne

Der Name dieses Großverbrechers hätte von Ian Fleming nicht besser gewählt werden können. Auric Goldfinger, dessen Vor- und Nachname auf Gold verweisen, ist völlig vernarrt in das glänzende Edelmetall. Deshalb tut er alles dafür, um seine kaum zu stillende Gier nach Reichtum und Luxus zu befriedigen. Diese Disposition wird mit großem Facettenreichtum herausgearbeitet von dem ostdeutschen Schauspieler Gert Fröbe. Die geradezu erotische Faszination, die das Edelmetall auf ihn hat, verdeutlicht er in seinem verträumten Blick und den zärtlichen Handbewegungen, mit denen er über eine Goldplatte streicht, als er dem wehrlos festgeschnallten 007 einen Blick in sein Innenleben gewährt. Doch Goldfinger ist nicht nur an Gold interessiert. Später streichelt er über Pussys Hand, als sich die beiden über ihre Pläne nach dem großen Coup unterhalten. Als sie ihre Hand zurückzieht, drückt er durch ein kurzes, knappes Auftippen mit den Fingern und ein momentanes Absenken des Blickes seine Enttäuschung über die erfolglose Eroberung Pussys aus. Dieser minimalistische und aus eben diesem Grunde extrem filmische Schauspielstil zeichnet die frühen Bond-Abenteuer aus. Ziel ist es, den inneren Zustand der Charaktere deutlich zu machen, ohne dafür pathetische Dialoge einsetzen zu müssen. So kann auch Goldfingers berühmte Ermordung Jill Mastersons durch eine Ganzkörpermaske aus Gold als ein Akt der Eifersucht gegen Bond gesehen werden, der die Frau verführte, an die Goldfinger nie herangekommen war. Im Gegensatz zu seinem Rivalen ist er unfähig, seine Sexualität auszuleben. Seine Bindungsunfähigkeit kompensiert er durch rücksichtslose Brutalität. Die Motivation des Verbrechens durch die Herstellung eines psychologischen Zusammenhanges zwischen Liebe, Gewalt und Rache ist ein charakteristisches Motiv für viele Bond-Gegenspieler.

Es ist die große Leistung Gert Fröbes, dass diese Figur nicht einfach nur ein Bösewicht bleibt. Er füllt die Rolle mit einer solchen Natürlichkeit, dass sie bis heute eine der

populärsten der Reihe geblieben ist. Zuallererst ist Fröbes Goldfinger ein verspielter Junge, dessen „Operation Grandslam“ in erster Linie ein gigantischer Streich ist, den er der westlichen Welt spielt. Dafür spricht das naive Grinsen und das verschmitzte Lachen, mit dem er seine Pläne beschreibt. Den Laser-Strahler, mit dem er Bond foltern will, bezeichnet er als sein neuestes Spielzeug. In der Golfpartie der beiden summiert sich das in der Serie bevorzugte Grundmuster für das Verhältnis zwischen Bond und seinem Gegenspieler: Beide tricksen sich gegenseitig aus und Bond wird immer derjenige sein, der noch cleverer ist als sein Gegenüber. Im Golfspiel erweist sich Goldfinger auf fast pubertäre Weise als Angeber („Scheint so, als wäre ich zu gut für sie“). Als er nach einem Betrug den Ball am vorletzten Loch erfolgreich einlocht, wirft er Bond ein siegesgewisses Lächeln zu, pendelt kurz mit dem Golfschläger und dreht sich dann auf einem Bein in Richtung des nächsten Loches um. Mit dieser verspielten Körpersprache könnte Fröbe die Gunst des Publikums gewinnen. Wäre da nicht sein skrupelloses Verbrechen, das dem Zuschauer immer wieder ins Gedächtnis gerufen wird, würde er möglicherweise zu einem echten Sympathieträger avancieren. Gleichzeitig wird seine gemütliche, onkelhafte Erscheinung geschickt in diese Konzeption der Rolle eingeflochten. Auf der Fahrt zu seinem Werk in der Schweiz schnarcht er zwanglos vor sich hin, streicht sich einmal kurz gedankenverloren über die Nase. Und während des Golfspiels vertritt er in seiner altmodischen Sportlerkleidung eher das Image eines Rentners als das eines Massenmörders. Diese Unscheinbarkeit entpuppt sich als Täuschungsmanöver eines Chamäleons und lässt die Figur des Goldfinger um so gefährlicher erscheinen. Denn gerade das Verstecken hinter der Maske eines bürgerlichen „Jedermanns“ ist die Strategie, mit der schon im dritten Reich (und davor) prominente und weniger prominente Nazi-Funktionäre weite Bereiche von Politik und Wirtschaft durchsetzten, um die totale Kontrolle des Staatsapparates übernehmen und hinter den Kulissen ein grausiges Geschäft betreiben zu können, das von Rassendiskriminierung bis zum Massenmord reichte. Nicht zufällig ist es eine Art Gaskammer, mit der Goldfinger missliebige Mitwisser beseitigt. Trotz dieses Bezuges wird Fröbes deutsche Herkunft kaum für billige Gags und Feindbild-Klischees ausgeschlachtet. Felix Leiter weist in der Eingangsszene auf Goldfingers Akzent hin („Er ist Brite, aber er hört sich nicht so an“) und gelegentlich entwischt Goldfinger auch in der englischen Originalversion ein deutsches Wort („Gut!“). Doch angesichts der Vielzahl humoristischer Zwischenspiele sind dies Randerscheinungen in einem Film, in dem nun mal weit mehr Wert auf komische Wirkungen als auf Thriller-Elemente gelegt wurde.

Die unerwarteten, plötzlichen Schockwirkungen, mit denen aus unterschwelliger Bedrohung eine konkrete Gefahr wird, bleibt Goldfingers Mittlerfigur überlassen. Oddjob setzt seinen Hut, dessen stählerne Krempe sogar Gips durchschneidet, als Wurfwaffe ein. Er verfügt über eine solche Kraft, dass er einen Golfball mit der bloßen Hand zerbröseln kann. Dies sind Bedrohungsgesten, die sich die Killer späterer Filme abgeschaut haben. Sie werden ein Standardelement der Serie. Der „Broiler Hat“ als Mordwaffe – dieses Element freilich ist auch ein ironisches Spiel mit einem typisch britischen Klischee und illustriert die humoristische Herangehensweise der Filme. Man hätte Goldfinger die Möglichkeit eines Comebacks gewünscht (was zeitweise tatsächlich geplant war, als ein Bösewicht für *Diamonds Are Forever* gesucht wurde¹²⁶). Andererseits zeigt die folgende Betrachtung der Blofeld-Figur, wohin die übermäßige Ausschlachtung einer erfolgreichen Rolle führen kann. So aber bleibt die Einmaligkeit von Gert Fröbes Leistung unangetastet.

3.2.4 Die Weltbeherrscher: Blofeld, Largo, Stromberg, Drax, General Orlov

In *From Russia With Love* betritt mit Ernst Blofeld ein Bösewicht das Feld, der wie kaum ein anderer zum Synonym für alle Gegenspieler der Bond-Reihe wurde. Das literarische Pendant der Filmfigur hat eine weit weniger große Bedeutung. Sie entstammt dem 8. Bond-Roman „Thunderball“ von 1961, wo er nur in zwei Kapiteln auftritt und Bond nie persönlich begegnet. Später taucht er nur noch in „On Her Majesty’s Secret Service“ (1963) und in dem vorletzten Roman „You Only Live Twice“ (1964) wieder auf. Im Kino begegnet er Bond bereits in dessen zweitem Abenteuer, *From Russia With Love*, und auch in *Diamonds Are Forever* spielt er eine Hauptrolle - in den beiden Vorlagen von 1957 bzw. 1956 war er gar nicht vorgekommen. Er ist der ständig wiederkehrende Gegenspieler Bonds und somit bereits als „Regular“ zu betrachten: In fünf der ersten sieben Filme ist er das Ziel aller Ermittlungen des Geheimagenten. In den Showdowns dieser Filme könnte man das geheimnisvolle Verschwinden Blofelds schon fast als Cliffhanger für den nächsten Fortsetzungsfilm bezeichnen. Selbst einem James Bond will es einfach nicht gelingen, diesen Megalomaniac zu vernichten. Seine Machtbasis immer wieder erneuernd, bleibt er als ständige potentielle Bedrohung bestehen. In der Vortitelsequenz von *For Your*

¹²⁶ Chapman 2000, S. 156

Eyes Only kehrt Blofeld nach 10 Jahren der Abstinenz als „Villain in a Wheelchair“ noch ein weiteres Mal zurück - wenn er auch aus Copyrightgründen namenlos bleiben muss.¹²⁷

Ich möchte mich bei der nun folgenden Betrachtung auf die Film-Persona Blofelds beschränken, da es sich dabei, wie oben bereits angedeutet, um eine eigenständige Figur handelt, die zwar auf der Romanfigur basiert, jedoch unabhängig von ihr entwickelt wurde. Es ist nämlich von Bedeutung, hervorzuheben, dass die Blofeld-Figur von den Filmemachern nicht auf Kontinuität angelegt war, sondern von den insgesamt fünf verschiedenen Darstellern, denen die Rolle im Lauf der Jahre auf den Leib geschrieben wurde, jeweils eigenständig interpretiert werden sollte. Dabei war die Wiedererkennbarkeit der Figur durch den gezielten Einsatz einiger unverwechselbarer Merkmale zu gewährleisten.

Wer ist nun dieser berühmt-berüchtigte Ernst Stavro Blofeld? Es handelt sich um den Chef einer auf Profit ausgerichteten Terror-Organisation mit dem Namen SPECTRE, deren Methoden zur Gewinnmaximierung verschlüsselt im Namen enthalten sind (Gegenspionage, Rache und Erpressung; auch wenn die von Dr. No angeführte Auflösung der Abkürzung zu „SPecial Executive for Counterintelligence, Terror, Revenge and Extortion“ nur bedingt funktionieren will). Der eigentliche Zweck dieser Organisation bleibt jedoch nebulös und ist für die Dramaturgie auch unbedeutend. „Spectre“ (dt. Schreckgespenst, Dämon) ist ein unheimlicher, mit dem Bösen verschworener Machtblock, gegen den James Bond als Vertreter der „guten“ Seite anzukämpfen hat. Mit dem im Roman „Thunderball“ das erste Mal agierenden Verbrechersyndikat war im Film *From Russia With Love* auch bereits Dr. No in Zusammenhang gebracht worden; die tödliche Verführung Bonds durch die russische Doppelagentin wird als Racheakt für den am Ende des vorangegangenen Films gezeigten Mord an Dr. No, dem „besten Mitarbeiter“ der Organisation, undefiniert. So wird eine die Geschichten verbindende Pseudo-Historie geschaffen, die in den Romanen nicht gegeben ist - nicht zuletzt, weil „Dr. No“ (1958) erst nach „From Russia With Love“ (1957) erschienen war. In der Adaption des Russland-Romans erscheint Blofeld als mysteriöse „Number One“ des Verbrechersyndikats und bleibt völlig anonym (selbst der Name Blofeld wird nur im Abspann genannt, nicht im

¹²⁷ Die Rechte an „Thunderball“ und allen darin vorkommenden Figuren und Organisationen (also auch Blofeld und SPECTRE) nahm der Produzent Kevin McClory für sich in Anspruch, der den Storyentwurf gemeinsam mit Ian Fleming realisiert hatte (vgl. Kocian 2000, S. 98f.). Erst im Sommer 2000 wurde der jahrzehntelange Rechtsstreit um die „Thunderball“-Rechte wegen Verjährung endgültig zugunsten von EON entschieden.

Film selbst). Zu sehen sind nur seine Hände. An der rechten Hand trägt er einen schwarzen Ring, auf dem ein weißer Oktopus abgebildet ist - das Emblem von SPECTRE. Die Einführung der Figur erfolgt über Tiere: Er streichelt eine weiße Katze und hält siamesische Kampffische in seinem Aquarium: Fische, die sich aus einer Instinkthandlung heraus gegenseitig bekämpfen - bis auf wenige Exemplare, die das Ende eines Kampfes im Hintergrund abwarten, um den erschöpften Sieger zu verschlingen. Dies ist die Versinnbildlichung der Strategie von SPECTRE gegenüber den Machtblöcken von Ost und West. Gleichzeitig wird Blofeld als sadistischer, skrupelloser Opportunist charakterisiert. Die Zuneigung, die er der Katze entgegenbringt, und die Verbindung mit der die Unschuld symbolisierenden Farbe Weiß verleiht der Figur eine Aura des Widersprüchlichen, Irrationalen: Die Verbindung von äußerster Brutalität und sanfter Zärtlichkeit in einer Person macht Blofeld zu einer unberechenbaren, unheimlichen Gestalt. All das sind zudem explizit filmische Beschreibungsmethoden. In keiner der Romanvorlagen sind sie enthalten. Die streichelnden Hände stammen übrigens von Anthony Dawson, dem Darsteller des Prof. Dent aus *Dr. No*. Die ruhige und dennoch bedrohliche Stimme, welche die Wirkung der Figur gut unterstützt, lieh ihm der damals 50jährige österreichische Schauspieler Eric Pohlmann. Ein deutscher Akzent wird gerade im englischen Sprachraum immer wieder bevorzugt zur Illustration von Bösewichtern eingesetzt.

Auch im weiteren Verlauf von *From Russia With Love* bleibt Bonds Hauptgegner, dem in *Dr. No* etablierten Muster folgend, unsichtbar. Die agierenden Personen sind Rosa Klebb, Doppel-Agentin für die UdSSR und SPECTRE, Kronsteen, der geniale Planungschef, und der Killer Grant. Alle sind gut durchcharakterisierte Figuren. Red Grant ist ein intelligenter und damit umso bedrohlicherer ehemaliger KGB-Agent, der von einem Augenblick zum anderen vom kaltblütigen Killer zum gewitzten Plauderer mutieren kann. Für den englischen Charakterdarsteller Robert Shaw bedeutete diese Rolle den Start in eine beeindruckende Karriere, die sowohl klassische Rollen wie die des Heinrich VIII in Fred Zinnemanns *A Man for All Seasons* (UK 1966) als auch Auftritte in Blockbuster-Filmen wie in Steven Spielbergs *Jaws* (USA 1975) enthielt. Sein Kollege Kronsteen ist ein selbstherrliches Genie, das in seiner Arroganz alle ihm drohenden Gefahren übersieht. Es kommt einer Herausforderung an Blofeld gleich, als er trotz der Nachricht „Kommen Sie sofort“ erst sein Schachspiel beendet, bevor er sich zu seinem Auftraggeber aufmacht. Bis zum Schluss unterschätzt er dessen Bösartigkeit. In einer einprägsamen Szene bemängelt Blofeld die unbefriedigende Ausführung seines Auftrages. Dazu wird Klebbs Reaktion

gezeigt, die eine Bestrafung befürchtet. Der giftige Stachel am Schuh des Wächters - offenbar das bevorzugte Tötungsinstrument von SPECTRE - trifft jedoch nicht sie, sondern Kronsteen. Ein Überraschungsmoment, das genau in dieser Form immer wieder in den Bond-Filmen vorkommt. Doch noch ein weiterer Standard wurde in *From Russia With Love* etabliert. Einerseits repräsentieren die Mittlerfiguren einen zur Reinform ausgeprägten Charakterzug des Gegenspielers. Andererseits hat dessen Verbrecher-Konzern, in diesem Fall SPECTRE, eine durch die Nebenfiguren klar definierte Personalstruktur. Die Aktionen werden von den Abteilungen Leitung (Blofeld), Planung (Kronsteen), Organisation (Klebb) und Ausführung (Grant) systematisch durchgeführt. Dieses in den Bond-Filmen stets wiederkehrende Organisationsprinzip setzen nicht nur die Gegenspieler mehr oder weniger erfolgreich ein, sondern es spiegelt sich in zunehmendem Maße auch bei der Doppelnul-Abteilung wider: M als Planer, Money Penny und Q in der Organisation, Bond in der Ausführung und (ab *The Spy Who Loved Me*) der Verteidigungsminister in übergeordneter Verantwortung. So wird ein Gleichgewicht der Kräfte suggeriert, das einen fairen und spannenden Kampf ermöglicht.

In *Thunderball* sieht der Zuschauer etwas mehr von Blofeld, sein Gesicht bleibt jedoch erneut verborgen. Ring und Katze sind die Erkennungsmerkmale. Die Ambiguität Blofelds wird erweitert durch die Vorstellung der Tarnung von SPECTRE, der Wohltätigkeitsorganisation „International Brotherhood for the Assistance of Stateless Persons“. Seine aufreizend sonore Stimme bekam Blofeld-Darsteller Dawson diesmal von Joseph Wiseman geliehen, der ja als Dr. No schon reichlich Erfahrung in der Auseinandersetzung mit James Bond sammeln konnte. Ansonsten verfolgt der Film erneut die Stellvertreter-Strategie, diesmal mit Emilio Largo als fast ebenbürtiger Verbrecherfigur. Mit weißem Haar und schwarzer Augenklappe ist er eine Erscheinung, die im kulturell konditionierten Gedächtnis des Publikums sofort die Erinnerung an einen Piraten und damit an einen klassischen Bösewicht wachruft. Des Weiteren wird auch Largo über gewaltsame Vertreter des Naturreichs definiert. Die Haie, die sein Freiluft-Bassin bevölkern, sind seine Haustiere; sie assistieren ihm bei der Beseitigung von Versagern und Verrätern. Doch auch in vornehmer Gesellschaft weiß sich der über SPECTRE zu Geld gekommene Largo zu benehmen. In seiner Eigenschaft als Chef einer Wohlfahrtsorganisation nimmt er an offiziellen Banketten teil. Es ist denn auch der Lockwert des Geldes, der das junge Mädchen Domino zu ihm brachte. Inzwischen basiert seine Beziehung zu ihr jedoch nur noch auf Gewalt. Es ist ein Charakteristikum der Bond-

Gegenspieler, dass die Frauen, die ihn umgeben, in einem zwanghaften Abhängigkeitsverhältnis zu ihm stehen. Wie Goldfinger ist Largo unfähig, eine wahrhaftige Liebesbeziehung aufrechtzuerhalten. In diesem Licht erscheinen seine Tätigkeit für SPECTRE ebenso wie sein Verhalten gegenüber Domino als Versuch der Kompensation. Diese Dimension wird von Darsteller Adolfo Celi allerdings kaum herausgearbeitet. Er verleiht Largo den Charakter eines kühlen, emotionslosen Beamten. Andererseits ist auch das Drehbuch nicht eindeutig. Durch Symbole und Attribute des Bösen wird Largo als klassischer Bond-Rivale und Großverbrecher eingeführt. Im weiteren Verlauf agiert er jedoch immer wieder als bloßer Handlanger. Largo greift ständig aktiv ins Geschehen ein; er streift sogar einen Taucheranzug über und nimmt an Unterwasser-Schlachten teil, obwohl sein fortgeschrittenes Alter ihn offensichtlich nicht für solche körperlichen Anstrengungen prädestiniert. Es wird hier gegen einen im Kontext der Bond-Reihe eben erst etablierten Code verstoßen, nach dem Bond-Gegner von der Statur eines Largo als Macher im Hintergrund auftreten und deren Bedrohlichkeit von der Ausübung ihrer Macht auf Untergebene herrührt. Largo wird sogar ein ganzes Arsenal von Figuren zur Seite gestellt, die eine solche unterstützende Position einnehmen. Es sind gut ausgestaltete, dreidimensionale Figuren, deren Ende mit einer gewissen Tragik verbunden ist: Graf Lippe, der wegen eines gescheiterten Mordversuchs gegen Bond auf Geheiß Largos in seinem Wagen torpediert wird; der Pilot Angelo Palazzi, dessen überhöhte Geldforderungen an Largo zu seinem Tod durch Ertrinken in dem entführten NATO-Jet führen; der finstere Vargas, dessen Fixierung auf Mord als Lieblingsbeschäftigung sogar Largo eine verwunderte Bemerkung entlockt („Vargas trinkt nicht. Vargas raucht nicht. Vargas hält nichts von Liebe. Was machst du eigentlich, Vargas?“); der unerfahrene Killer Quist, der sich in Bonds Dusche versteckt, um, von diesem entwapnet, zu Largos Villa zurückgeschickt zu werden, wo er den Haien zum Fraß vorgeworfen wird; und der polnische Atomwissenschaftler Ladislav Kutze, der, obwohl er die Seiten wechselt und Largos Atombomben entschärft, von Bond ins Wasser geworfen und zurückgelassen wird - trotz seiner verzweifelten Rufe, er könne nicht schwimmen. Die Rolle des Largo wiederum wäre eigentlich darauf angelegt, dieses Netzwerk aus Untergebenen zu steuern und zusammenzuhalten - wird er selbst Teil des Netzwerkes, zerfällt es in eine zusammenhanglose Gruppe von Einzelfiguren. So verpufft auch die Wirkung der Largo-Rolle an den Widersprüchen zwischen Konzeption, Ausarbeitung und Darstellung. Das zeigt uns, wie sehr die einzelnen Rollenfiguren schon im vierten Teil der Bond-Reihe

festgelegt sind. Werden diese Normen und Erwartungen nicht erfüllt, so scheitert eine Figur.

You Only Live Twice bringt eine Abwandlung der nun bereits hinlänglich bekannten Bond-Dramaturgie. Bisher war die Existenz des Bösewichts schon recht früh bekannt und die Gelegenheit zu einigen sondierenden Begegnungen mit Bond genutzt worden (selbst Dr. No untersucht den schlafenden Bond, bevor er sich mit ihm trifft). Durch Repetition und Variation ein und derselben Situation kehrte die Dramaturgie immer wieder zur Begegnung der beiden Antagonisten zurück. In *You Only Live Twice* dagegen wird der Zuschauer über weite Strecken sogar darüber im Unklaren gelassen, wer das amerikanische und russische Raumschiff überhaupt entführt hat. Man folgt den Ermittlungen Bonds, wird also gegenüber dem Helden zunächst nicht mit einem Wissensvorsprung ausgestattet. Auf diese Weise wird der zunächst auf gesellschaftlicher Ebene ausgetragene Wettkampf zwischen den Gegenspielern ersetzt durch einen stets auf den Schluss-Showdown ausgerichteten Spannungsbogen. Die letztere Möglichkeit möchte ich als lineare, die erstere als spiralförmige Dramaturgie bezeichnen.

Nach gut einer Stunde wird dann das Geheimnis um den Entführer der Raumschiffe gelüftet: Der Ring mit dem Oktopus an der Hand, die eine weiße Katze streichelt, und die gebieterische Stimme aus dem Off - diese Merkmale reichen aus, um die unverwechselbare Gestalt Blofelds vorzustellen. Erneut wird er mit tödlichen Bestien assoziiert. Dieses Mal hält er sich Piranhas als Haustiere. Im Dialog mit seinen direkt unterstellten Mitarbeitern äußert er seine Unzufriedenheit und bringt wiederum nicht denjenigen um, von dem es der Zuschauer spontan erwartet. Die mysteriöse Inszenierung dieser Szene ist hier wirkungsvoller als in allen vorangegangenen Filmen. Das liegt zum einen daran, dass die Katze selbst mit ihren direkt in die Kamera gerichteten, großen Augen bedrohlich wirkt. Wichtiger noch ist aber das pointierte Spiel, das Blofeld-Darsteller Donald Pleasence mit den begrenzten ihm zur Verfügung gestellten Mitteln gelingt. Er macht den harmlosen Akt des Streichelns zu einem latent spürbaren Drohgustus. Mal streicht seine ganze Hand über den Kopf der Katze, mal wird sie von dem den Ring tragenden kleinen Finger gekraut. Diese minimalen Variationen gewinnen im Zusammenhang mit dem tödlich endenden Dialog an Bedeutung.

Doch noch in einer weiteren Hinsicht stellt *You Only Live Twice* eine Besonderheit dar. Endlich sieht Bond seinem Erzfeind ins Gesicht. Damit wird auch für das Publikum der Schleier um diese nebulöse Gestalt gelüftet. Obwohl bis dahin schon über 90 Minuten vergangen sind, bleibt der Moment, in dem sich Blofeld zu Bond umdreht, der einprägsamste im gesamten Film. Mit den katzenartig weit aufgerissenen Augen, dem fixen Blick und dem angedeuteten spöttischen Lächeln verleiht ihm Donald Pleasence genau die Mischung aus Schizophrenie und Größenwahn, die ihm aufgrund seiner bisher bekannten Charakterisierung zukommt. Die wenigen cinematographischen Attribute, die Blofeld in zwei Filmen zugeschrieben worden waren, haben dem Zuschauer eine konkrete Vorstellung vom Wesen des Mannes vermittelt. Pleasence erweckt diese Vorstellung auf großartige Weise zum Leben. Doch die so erreichte Kontinuität wurde schon im nächsten Film durchbrochen.

In *On Her Majesty's Secret Service* tritt nicht nur ein neuer James Bond (George Lazenby) auf. Auch sein Gegenspieler der letzten Jahre erfährt eine vollständige Neuinterpretation. Die erste Einstellung Blofelds, die sein Gesicht in einer Aufsicht vermeidet und ihn beim Streicheln einer weißen Katze zeigt, ist der einzige Verweis auf seine frühere Existenz. Die Rolle wird von dem amerikanischen Schauspieler Telly Savalas übernommen, der mit der Darstellung biederer Gangstertypen bekannt wurde. Dementsprechend ist sein Blofeld ein selbstbewusster Playboy, der nichts von der psychischen Labilität seines Vorgängers hat. Das Ziel der Filmemacher war offenbar ein Gegner, der bei der Dreiecksgeschichte, die sich um Tracy entspinnt, ebenso wie in den Kampfszenen Mann gegen Mann eine Herausforderung für James Bond darstellen sollte. Mit Donald Pleasence hätte das in der Tat kaum glaubwürdig vermittelt werden können. Mit der Entführung Tracys durch Blofeld führte man eine der wenigen Änderungen an der Handlung der Romanvorlage durch, um die Rivalität der beiden Gegenspieler um Tracy auf die Spitze zu treiben. Dafür opferte man jedoch die logische Weiterentwicklung der Beziehung zwischen den Charakteren. Zumal es ja nicht, wie noch im Roman von Ian Fleming, die erste Begegnung der beiden Kontrahenten ist. Blofeld müsste den verdeckt ermittelnden Bond also sofort erkennen - trotz dessen „Verkleidung“ im Schottenrock. Angesichts dieser Ungereimtheiten wird deutlich, dass man besser daran getan hätte, den Tatsachen ins Auge zu sehen und eine völlig neue Figur zu schaffen, anstatt durch die Neukreation Blofelds einen mehr als brüchigen Zusammenhang zu den alten Filmen herzustellen. Innovationen hat der Film jedoch genug zu bieten, um als einzigartig in der

Reihe bezeichnet werden zu können. So tritt in der Rahmenhandlung auch der einzige „gute“ Bösewicht auf. Nach der gewohnten Festnahme Bonds durch schweigsame Untergebene artet der zu erwartende Dialog mit dem Chef des Verbrechersyndikats Union Corse, Draco, zu einer psychoanalytischen Sitzung aus, in deren Verlauf der ältere Herr von seiner Enttäuschung über den losen Lebenswandel seiner Tochter berichtet und den Geheimagenten schließlich bittet, sie zu heiraten, um ihre Ausschweifungen zu beenden. Auf der Suche nach einem dominanten Ehemann für seine Tochter hätte er freilich besser bei Sean Connery als bei George Lazenby angefragt. Schließlich wirkt Draco sogar am Showdown gegen Blofeld mit, der Bonds Braut gefangen hält. Der Pate als Schwiegervater des Helden ist ein offener Bruch mit den Konventionen des Kriminalfilms im Allgemeinen und mit den Regeln des Subgenres James Bond im Speziellen. Wenn die Erwartungen des Publikums so fehlgeleitet werden, zerfällt die Dramaturgie eines Films. So mag man sich am Schluss überhaupt nicht mit dem Bild anfreunden, als Draco und Geheimdienst-Chef M auf Bonds Hochzeit freundlich miteinander plaudern.

Was für eine enorme Bedeutung die Blofeld-Figur trotz streckenweise mangelnder Logik für die James Bond-Reihe hat, macht *Diamonds Are Forever* gleich in der Vortitelsequenz deutlich. Als Einleitung dienen drei schnell hintereinander montierte Szenen, die einen hasserfüllten Bond an drei verschiedenen Orten der Welt auf der Jagd nach seinem Erzfeind zeigen, der ja zuletzt auch seine Frau ermordet hat. Der Zusammenhang zu den vergangenen Ereignissen wird allein durch den Satz „Wo ist Blofeld?“ hergestellt. Die Kenntnis von Figuren und Geschichte wird vorausgesetzt. Nach dem durch die Rückkehr Sean Connerys bedingten erneuten Wechsel in der Hauptrolle dient Blofeld wieder als Bindemittel zwischen den Filmen. Die neuerliche Umbesetzung in der Blofeld-Rolle wird lose motiviert, indem er mit Technologien der Gesichtschirurgie in Zusammenhang gebracht wird. Doch die Wahl des englischen Darstellers Charles Gray, der in *You Only Live Twice* noch den britischen Agenten Henderson gespielt hatte, kann dadurch nicht gerechtfertigt werden. Er kreiert eine dritte Figur mit Namen Blofeld. Dieser ist nun ein vornehmer, charmanter und zurückhaltender Herr. Das in der Vortitelsequenz etablierte Verhältnis zu Bond wird nicht fortgeführt. Stattdessen ähneln die Dialoge zwischen den beiden eher denen eines Onkels mit seinem Neffen. Der Reiz dieser Rollenauffassung liegt im Gegensatz zwischen dem familiären Auftreten des Verbrechers und seinem abscheulichen Plan. Insofern führt Gray den durch Gert Fröbe in die Serie eingeführten Stil fort. Lediglich der etwas unbeholfene Versuch, ihn in das Bond-Schema hereinzupres-

sen, indem man ihm eine weiße Katze in die Hand gibt, ist der Wirkung der Figur abträglich. Immerhin wird die Katze nun als narratives Element in die Geschichte eingebunden und ist damit erstmals mehr als nur ein Erkennungsmerkmal. Ihr Instinkt soll Bond zu dem echten Blofeld führen; leider hat sie jedoch wie ihr Herrchen einen Doppeltgänger. Das Gefühl von Bedrohlichkeit wird in diesem Film einmal mehr von Nebenfiguren transportiert. Die Auftragskiller Kidd und Wint sind zwei unheimliche Gestalten. Ihre professionell ausgeführten Morde kommentieren sie ungerührt mit Weisheiten und Kalauern. Darin sind sie Vorgänger von Vincent und Jules aus Quentin Tarantinos Thriller-Farce *Pulp Fiction* (USA 1994). Die eindeutigen Witze über die homosexuelle Beziehung der beiden sind die politisch inkorrektesten der Serie. Die beiden sind klassische Beispiele für das am Anfang dieses Kapitels beschriebene Schema der Mittlerfiguren.

Nicht unumstritten ist die Frage, ob es sich in der Vortitelsequenz von *For Your Eyes Only* wirklich um ein Comeback von Ernst Stavro Blofeld handelt. Die Titeleinblendungen schweigen sich darüber aus und autorisierte Quellen sprechen von einem namenlosen „villain in a wheelchair“.¹²⁸ Wie bereits erläutert, dürfte dies jedoch rein urheberrechtliche Ursachen haben (vgl. S. 89f.). Die exzellent umgesetzte Sequenz stellt anfangs einen klaren Zusammenhang zu *On Her Majesty's Secret Service* her, indem sie Bond am Grab seiner Frau zeigt. Nachdem sich Bond darüber gewundert hat, warum der Hubschrauber, der ihn zu einem eiligen Termin ins Büro bringen soll, vom Pfarrer bekreuzigt wird, hat er alle Mühe, die Kontrolle über den von Blofeld ferngesteuerten Helikopter wiederzugewinnen, bevor er zum Absturz gebracht wird. Blofeld wird ganz im Sinne der frühen Filme inszeniert. Von seinem Gesicht sieht man nur die Glatze, während er Bond über Funk verhöhnt. In einer frühen Drehbuchfassung sollte er noch erwähnen, dass die letzte Begegnung zwischen den beiden zehn Jahre zurückliege (diese Bemerkung war ein so deutlicher Verweis auf den genau ein Jahrzehnt zuvor erschienenen Film *Diamonds Are Forever* und dem bis dahin letzten Auftritt Blofelds, dass man sie vorsichtshalber strich).¹²⁹ Die verwöhnte Katze wird in dieser Sequenz erneut sehr wirkungsvoll eingesetzt, da sie sich der Vorgänge bewusst zu sein scheint und darauf reagiert. Mit dem Sturz in einen Fabrikschlot findet Blofeld ein (vorläufiges?) Ende, das dem slapstickartigen Humor der Moore-Ära entspricht.

¹²⁸ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 127

¹²⁹ WWW: www.mjnewton.demon.co.uk/bond/fyeo.htm [27. 1. 03]

Nach einem frühen Entwurf zu *The Spy Who Loved Me* wäre Bond erneut mit SPECTRE und dessen Kopf Blofeld, der diesmal Konkurrenz von einer zweiten Terrororganisation bekommen sollte, konfrontiert worden.¹³⁰ Die andauernden Rechtsstreitigkeiten führten dann aber zur Kreation von Karl Stromberg, einem Bösewicht von Blofeld'schen Dimensionen. Wie sein Vorgänger macht auch er sich ein Vergnügen daraus, technische Raffinessen in seinen Räumlichkeiten zu installieren, um unliebsame Mitarbeiter auf spektakuläre Weise umkommen zu lassen. Die dafür zum wiederholten Mal eingesetzten Haie werden dieses Mal geschickter mit der Figur verknüpft. Der Tiefseeforscher hat sich in seine eigene kleine Privatwelt zurückgezogen. Diese besteht aus der gigantischen schwimmenden Stadt Atlantis, die sowohl über als auch unter der Meeresoberfläche operationstüchtig ist, und dem Supertanker Liparus. Seine Verbindung zum Ozean ist so eng, dass er Schwimmhäute an den Fingern ausgebildet hat¹³¹ - diese Abnormität kommt jedoch nur in seiner Abneigung gegen das Händeschütteln zum Ausdruck.

Stromberg, ein moderner Kapitän Nemo, hat sich von der Menschheit, die er verachtet, abgewandt. Der Ozean bietet ihm, wie er sagt, in Gestalt der verschiedenen Meeresbewohner die Essenz des Lebens: Schönheit, Hässlichkeit und Tod. Diese Trias der Gegensätze ist keinesfalls zufällig gewählt. Strombergs Begeisterung für utopische Unterwasser-Technologie weckt Erinnerungen an den Verne'schen Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts, wohingegen sein pompöser Lebensstil und sein menschenfeindliches Weltbild auf die Dekadenz, den Pessimismus und die Todessehnsucht der Jahrhundertwende verweist. Die Figur lässt aber noch weitere Deutungsmöglichkeiten zu. Was in *Goldfinger* noch bewusst vermieden worden war, wird hier ausdrücklich ins Spiel gebracht: Die Verbindung zwischen der Herkunft des Darstellers (Curd Jürgens) und dem Feindbild Deutschland. Mit den Führern der nationalsozialistischen Partei hat Stromberg die Vorliebe gemeinsam, seine Räumlichkeiten mit biederem Luxus und großformatigen Kunstwerken auszustatten. Seine perversen Gewaltakte inszeniert er wie auf einer Bühne. Er lässt zwei Kontaktleute dabei zuschauen, als seine verräterische Assistentin den Haien vorgeworfen wird. Die großen Gemälde werden hydraulisch nach oben gezogen und es öffnet sich der Blick auf die wandfüllende Bildübertragung einer Unterwasserkamera, während Bachs Suite Nr. 3 aus Lautsprechern ertönt. Zum Pathos von Mozarts Klavierkonzert Nr. 21 lässt er danach die Atlantis auftauchen. Stromberg wird somit zur Karikatur eines deutschen Gewaltherrschers. Curd Jürgens interpretiert diese Rolle mit gelunge-

¹³⁰ WWW: www.mjnewton.demon.co.uk/bond/blofeld.htm [27. 1. 03]

¹³¹ WWW: www.mjnewton.demon.co.uk/bond/tswlm.htm [27. 1. 03]

nem Understatement. Der Wahnsinn, der seiner Vision von der neuen Weltordnung mit ihm als Führer innewohnt, flackert lediglich aus seinen Augen hervor. Seine Körpersprache bleibt indes zurückgenommen und auf wenige Gesten beschränkt. Als der verdeckt ermittelnde Bond ihm die Hand reicht, erwidert er den Gruß nicht, sondern führt seine Hände in einem nachdenklich-abwehrenden Gestus vor dem Oberkörper zusammen. Und während er den Killer Jaws beauftragt, den demaskierten Bond unschädlich zu machen, kaut er unablässig auf Erdnüssen herum – schon bei Norman Bates aus Hitchcocks *Psycho* (1967) war das ein Teil der nervösen Verhaltensweise eines psychopathischen Mörders. Ansonsten erhält Jürgens nur wenig Gelegenheit, sein schauspielerisches Talent einzusetzen, da Stromberg zumeist damit beschäftigt ist, Knöpfe zu drücken und auf Überwachungsmonitore zu starren. Die Stromberg-Rolle bekommt mit ihrer Vorliebe für die kleine Knabberei zwischendurch unfreiwillig auch den Touch einer Persiflage auf die fernschauenden „Couch Potatoes“ der TV-Dinner-Generation.

Stromberg beschäftigt mehrere charakteristische Killer, die Bond und der russischen Agentin Anya immer wieder auf den Leib rücken. Es sind grobschlächtige, wortkarge Figuren, die sich primär durch ihre visuelle Einprägsamkeit auszeichnen und damit in die Fußstapfen von Oddjob treten. Der breitschultrige Glatzkopf Sandor findet keine Gnade bei Bond, als dieser ihn vom Hausdach stürzen lässt, nachdem er ihm die gewünschte Information entlockt hat (Darsteller Milton Reid hatte übrigens bereits einen der Helfershelfer von Dr. No gespielt). Der ihm in Strombergs Hierarchie vorangestellte Jaws ist eine der am wenigsten ernstzunehmenden Figuren der gesamten Serie. Er ist ein Riese, der seinen Opfern mit wortwörtlich stählernem Gebiss den Hals durchbeißt. Bereits dieser unsanfte Verweis auf den Vampirmythos deutet auf die Sorglosigkeit hin, mit der hier weithin bekannte Rollenbilder eingebracht wurden. Pate gestanden haben die zahllosen amerikanischen Comicserien, in denen die Antagonisten fortwährend Schläge von wachsender Brutalität einstecken, ohne bleibenden Schaden davonzutragen. Gleichzeitig bleibt ihre Moral ungebrochen und wie ein Stehaufmännchen holen sie umgehend zum nächsten Schlag gegen ihren Gegner aus. Indem man eine solche Figur auf James Bond ansetzte, sollte der Comedy-Charakter der Roger Moore-Ära endgültig festgelegt werden. Die Szenen, in denen Bond diesen Giganten zum physischen Zweikampf herausfordert, sind indes von einer solchen visuellen Kraft, dass es eigentlich keiner comicstripartigen Effekte bedurft hätte. Die Wirkung des verblüffenden Größenvergleichs zwischen Bond

und Jaws, der das Gesicht seines Gegners mit einer Hand fast zerdrücken kann, hätte an sich schon eine humoristische Note.

Mit Hugo Drax aus *Moonraker* tritt dem Ensemble der Bond-Bösewichter eine weitere Blofeld-Variation bei.¹³² Wie seine Vorgänger verfügt auch er über unerschöpfliche Ressourcen, die ihm den Aufbau einer staatsähnlichen Organisation ermöglichen. „Er hat nur das nicht, was er nicht will“, sagt seine Pilotin, als sie Bond mit Drax' eigenwilligem Sinn für Luxus vertraut macht: Er hat ein französisches Barockschloss komplett nach Kalifornien verlegen lassen. Wie Stromberg ist er kultiviert und schätzt Prunk, Malerei und Musik. Auch er verachtet die Zivilisation der Gegenwart (den Fünfuhr-Tee bezeichnet er als einzigen unbestreitbaren Beitrag Englands zur westlichen Kultur), und zieht wie Stromberg eine menschenverachtende, faschistoide Konsequenz daraus – er plant die Züchtung einer genetisch perfekten Super-Rasse. Diese Rolle wurde mit Michael Lonsdale besetzt, einem damals 37jährigen Schauspieler, dessen französisch/englische Zweisprachigkeit ihm Auftritte in zahlreichen europäischen Großproduktionen verschafft hatte (von *Der Prozess*, 1963, bis *Der Name der Rose*, 1986). Wegen seines priesterlichen Aussehens verkörpert er in diesen Filmen meist Geistliche. Und auch als James Bond-Gegenspieler setzt er - ähnlich wie Curd Jürgens - einen besonderen Akzent, indem er die Figur mit Würde versieht und damit die eindimensionale Anlage der Rolle bereichert. Es gelingt ihm jedoch in keiner Phase, den Größenwahn und die daraus resultierende Bedrohlichkeit Drax' glaubwürdig zu machen. Viele Details im Drehbuch sollen diese Bedrohlichkeit bewirken. So setzt er echte Tiere für eine Übung ein, die an Tontaubenschießen erinnert. Und seine scharfen Wachhunde sind ihm so hörig, dass sie bei der Fütterung geduldig auf ein Zeichen des Herrchens warten, bevor sie anfangen zu fressen. Lonsdale spielt den Drax dagegen als nüchternen Geschäftsmann und Manager, so dass die Spannung wieder einmal von den Nebenfiguren ausgehen müsste.

Drax' asiatischer Diener Chang erfüllt diese Funktion auch, bis er lächerlich gemacht wird und kopfüber in einem Konzertflügel endet. Auch Jaws darf wieder vergebens Stahlseile zerbeißen und Eisenstäbe verbiegen – er bleibt der ewige Verlierer. Allerdings war er seinem Erschaffer, dem Autor Christopher Wood (der nach seinen Versuchen in *The Spy Who Loved Me* und *Moonraker* an keinem weiteren Bond-Film beteiligt wurde), offenbar so ans Herz gewachsen, dass ihm dieses Mal sogar eine Romanze und der Wechsel auf die

¹³² Ursprünglich war es natürlich umgekehrt: Die Gestalt aus Flemings drittem Roman („Moonraker“, 1955) diente als Vorbild für den erst viel später in „Thunderball“ (1961) auftretenden Blofeld.

Seite des Rechts gegönnt wurde – schließlich passt er nicht in das Drax'sche Konzept vom genetisch vollkommenen Menschen. Man ging jedoch nicht so weit, ihn mit Bond und dessen Gespielin ein Raumschiff teilen zu lassen. Jaws wird in der zerberstenden Drax-Raumstation zurückgelassen. In einer Dialogzeile wird dann doch noch die Rettung von ihm und seiner neuen Freundin erwähnt. Das Publikum verließ den Kinosaal also mit der ungewissen Aussicht auf einen James Bond, der künftig an der Seite von Jaws verzweifelte Gegner aus dem Weg räumen würde.

So schlimm kam es ja dann doch nicht. Denn so einfach ist der durch Ian Fleming vorgelegte Stoff nicht klein zu kriegen. Die politischen Veränderungen bedingten jedoch auch die Adaption der Gegner an die neuen Verhältnisse. Ein Film, der diesen Übergang in seiner Handlung thematisiert, ist *Octopussy*.¹³³ Der Agent Ihrer Majestät bekämpft mit General Orlov die Verkörperung eines in Zeiten der Entspannung überkommenen Feindbildes: Das des aggressiven und invasionslustigen russischen Militärs. Sein Plan, die Besetzung großer Teile Westeuropas, scheitert an seinen eigenen Soldaten, deren Loyalität der neuen Führung gilt und die ihren General auf der Flucht erschießt. Orlov hat nicht die massiven materiellen Mittel, die den Welteroberern von Blofeld bis Drax (aber auch Dr. No und Goldfinger) einen massiven Rückhalt durch eine bis an die Zähne bewaffnete Armee ergebener Helfer sicherten. Orlov steht völlig isoliert inmitten einer ihm feindlich gesinnten Umgebung. So ist sein Scheitern unausweichlich, als sich die Absprache mit seinem einzigen Partner Khan als brüchig erweist. Die Figur des Orlov entstammt daher nicht nur einem nostalgischen Blick auf die ehemals klaren Fronten des Kalten Krieges; sie ist auch eine Metapher für die Zeit des Wandels, in der die gewohnten militärischen Schablonen zwecklos geworden sind.

Eine der für die Filme besonders charakteristischen Figuren ist die des russischen Generals Gogol. Die von dem deutschen Schauspieler Walter Gotell dargestellte Rolle steht für die Abmilderung des Ost/West-Gegensatzes, die den Verfilmungen im Vergleich zu den Vorlagen eigen ist. Es gibt keinen Film, in dem das altgediente Feindbild Sowjetunion die Basis für die Konzeption des Gegenspielers ist. Und schon 1977 tritt mit Gogol eine wiederkehrende Figur der Serie bei, die das landläufige Bild vom bösen russischen Kommissstiefel gründlich revidiert. Er ist ein gütiger, weitsichtiger Mann, der

¹³³ Der Film basiert nur lose auf Flemings posthum erschienenen Kurzgeschichten „Property Of A Lady“ (der die Versteigerungsszenen nachempfunden sind) und „Octopussy and the Living Daylights“ (aus der die Figur der Octopussy stammt).

auf die individuellen Bedürfnisse seiner Untergebenen eingeht und sie immer voll unterstützt. Sein größtes politisches Ziel gilt der Entspannung in den Beziehungen mit dem Westen. Dafür geht er in den sechs Filmen, in denen er die UdSSR vertritt, immer wieder Kompromisse ein. Lediglich seine schwer durchschaubaren Frauenbeziehungen (jedesmal vergnügt er sich mit einem anderen jungen Mädchen) deuten auf seine Schwäche hin.

3.2.5 Die Monopolisten: Kananga, Scaramanga, Zorin, Carver

Nachdem Bond in vier Filmen nacheinander mit Blofeld konfrontiert worden war, sahen die Produzenten die Notwendigkeit, ihren Helden in *Live and Let Die* einmal auf eine andere Art Großverbrecher anzusetzen. Dessen Pläne sollten sich nicht mehr auf mysteriöse technische Geräte des Geheimdienstes oder auf abgehobene Ziele wie Beherrschung oder Neuschöpfung der Welt richten, sondern eine realitätsbezogenere Thematik aufgreifen, mit der das Publikum tagtäglich in den Nachrichten konfrontiert wurde.¹³⁴ Gleichzeitig musste von ihm jedoch eine globale oder doch zumindest landesweite Bedrohung ausgehen, die den MI6 auf den Plan rufen würde. Diese Voraussetzungen fanden sich alle wieder in Großindustriellen, die ohne Rücksicht auf Menschen- oder Staatsrechte ein weltweites Monopol in ihrer Branche anstreben. Der erste Vertreter dieses neuen Typus des Bond-Gegenspielers ist Dr. Kananga. Er ist eine Schlüsselfigur des weltweiten Drogenhandels. Durch kostenloses Verteilen großer Mengen von Heroin will er einen Massenmarkt schaffen, auf dem er die Preise diktieren kann.

Bei der Konzeption dieser Figur griff man auf das erfolgreiche Vorbild Dr. No zurück, mit dem Dr. Kananga Etliches gemeinsam hat. Beide ziehen sich auf eine exotische Insel zurück, um die abschreckende Wirkung des lokalen Aberglaubens für die Geheimhaltung ihrer groß angelegten Projekte nutzen zu können. Doch während Dr. No weitgehend als unsichtbare Bedrohung im Hintergrund agierte, ist Kananga ein Mann der Öffentlichkeit. Als Premierminister einer Karibik-Insel verkehrt er in höchsten diplomatischen Kreisen und wird daher auch auf Schritt und Tritt vom Geheimdienst überwacht. Doch dieser hat nur scheinbar den vollen Einblick in Kanangas Aktivitäten. Denn er hat zwei Gesichter: Er ist seriöser Politiker und mächtiger Gangsterboss in einer Person. Wenn man wollte,

¹³⁴ Es ist ironisch, dass sich diese Wende gerade in *Live and Let Die* und damit in dem Film vollzog, der am meisten fantastische Elemente enthält.

könnte man darin einen böartigen Seitenhieb auf moderne Politpraktiken sehen; dann hätte die Watergate-Affäre, die in der gesamten Produktionszeit des Films die politische Berichterstattung bestimmte, ihre Spuren im Drehbuch hinterlassen. Ob bewusste Anspielung oder nicht, das Auftauchen eines klassischen Bond-Gegenspielers als Pate in der Diplomaten-Robe ist eine Reaktion auf den grundlegenden Vertrauensverlust für die Würdenträger der Politik.¹³⁵ Wie immer sind die Verweise auf die Welt außerhalb des James Bond-Kosmos in die aktionsbetonte Agentenstory eingeflochten. Hier offenbart die Anlage der Kananga-Figur jedoch ihre Schwächen: Durch simple Tricks wie Masken und Tonbänder hebt er die staatlichen Überwachungsmechanismen aus. Die banalen Bluffs, auf denen Kanangas Doppelleben basiert, disqualifizieren ihn als furchteinflößenden Großverbrecher. Die Nachforschungen, die Bond in Harlem anstellt, spielen sich nicht in einer realen Umgebung ab; inszeniert wird eine Unterwelt, in der soziale Missstände nichts weiter sind als eine Fassade für das allgegenwärtige, dicht geflochtene Netz aus Agenten Kanangas. Die ganze Stadt ist ein Dämon, der sich gegen den Eindringling von außen zur Wehr setzt. Mehrfach wird betont, wie gefährlich es für einen Weißen in diesem Stadtteil ist. So wird auch Bond nach kurzer Zeit bereits zur Exekution abgeführt. Der heruntergekommene Hinterhof als Vorhof zur Hölle: Mit dieser Inszenierung etabliert die Regie den düsteren Grundcharakter des Films und die Ahnung des Übersinnlichen, die ihn durchzieht.

Demgegenüber tut der renommierte afroamerikanische Theater- und Filmschauspieler Yaphet Kotto Alles dafür, um Kananga als skrupellosen Unsympath erscheinen zu lassen. Seine spürbare Leinwandpräsenz basiert auf dem ungewöhnlich ausdrucksstarken Spiel seiner Augen. Wie kein anderer Bond-Gegenspieler fixiert er seinen Gesprächspartner mit beängstigender Entschlossenheit. Sein Kopf bleibt dabei fast unbeweglich, seine Körpersprache reserviert. Die kurzen, jähren Explosionen der Wut, die Kotto Kananga gewährt, sind daher umso wirkungsvoller. Einerseits ein brutaler, herrischer Unterdrücker, der die Wahrsagerin Solitaire lediglich als ein Hilfsmittel betrachtet, ist Kananga aber auch der betrogene Verlierer in einer Dreierkonstellation mit James Bond und einem Mädchen (ähnlich wie vor ihm Goldfinger, Largo und Savalas-Blofeld). Als er von Solitaires Affäre mit Bond erfährt, sind es wiederum vor allem die Augen, mit denen

¹³⁵1973 man noch so diskret, eine so delikate Figur auf eine fiktive Karibik-Insel abzuschieben – Filme wie Clint Eastwoods *Absolute Power* oder Dwight Littles *Murder at 1600* (beide 1997) würden später sogar so weit gehen, den US-Präsidenten zum Kopf eines mörderischen Systems aus Korruption und Mord zu machen: Die konsequente Weiterentwicklung eines Trends, der Mitte der 70er Jahre begonnen hatte.

Kotto ein aufrichtiges Bedauern über den Verlust ausdrückt. Fast schüchtern legt er ihr die Hand auf die Schulter, um ihr dann plötzlich, aus einer Körperdrehung heraus, einen Schlag zu verpassen. Was Pleasences Blofeld an größenwahnsinniger Selbstüberschätzung hatte, hat Kananga an Selbstsicherheit. Diese gepaart mit äußerster Unberechenbarkeit bewirkt die Spannung in den Auseinandersetzungen mit Bond. Lediglich sein Abgang (er zerplatzt wortwörtlich) ist einer der unrühmlichsten Gags der Roger Moore-Ära. Aus der Gruppe der eher uninteressanten Mittlerfiguren von *Live And Let Die* ragt einzig der Voodoo-Priester Baron Samedi heraus. „Der oberste Chef der toten“, „der Mann, der nicht sterben kann“ ist die unheimlichste Figur des Films. Seine wenigen Auftritte bleiben fest in Erinnerung. Er ist die Verkörperung der übersinnlichen Kräfte, die in der gänzlich irrationalen Kultur der isolierten Karibik-Insel San Monique zu existieren scheinen. Mit seinem mysteriösen Flötenspiel und seinem überlauten Hohngelächter ist er ein Vorbote jener Welt, die alles Irdische übersteigt. Er selbst befindet sich am Schluss auf der Lokomotive des Zuges, in dem Bond und Solitaire neuen Vergnügungen entgegen fahren – unwissend, dass sie den zuvor in einer Kiste mit Schlangen unmissverständlich getöteten Samedi so leicht nicht loswerden können...

Francisco Scaramanga ist „Der Mann mit dem goldenen Colt“. Diese Figur ist eine Besonderheit unter den Bond-Gegenspielern. Er ist ein Auftragskiller, dessen Ruf in der Branche ihm die Chance gibt, für jeden erfolgreich ausgeführten Auftrag eine Million Dollar zu verlangen. So hat er es zu einigem Reichtum gebracht, der es ihm ermöglicht, sich unerkannt von den Geheimdiensten auf eine Privatinsel zurückzuziehen. Die einführenden Szenen bilden eine für die Reihe äußerst ungewöhnliche Vortitelsequenz. James Bond spielt hier keine Rolle. Es werden vielmehr die Hauptfiguren der anderen Seite, die den folgenden Film bestimmen werden, vorgestellt. Betont wird dabei die Einsamkeit des morbiden Luxus auf der nur von Scaramanga, seiner Geliebten Andrea und dem Diener Nick Nack bewohnten Insel. Die erstickende Isolation wird unmittelbar spürbar durch das ausdrucksstarke Spiel der drei Darsteller. Scaramanga und Andrea scheinen in ihren Sonnenstühlen an Nichtstun und Ereignislosigkeit förmlich zu zergehen. In dieser Situation ist die Ankunft eines weiteren Killers nur willkommen. Ähnlich wie Inspektor Clouseau in *The Pink Panther*¹³⁶ hat Scaramanga seinen Diener beauftragt, ihn durch das Arrangieren von Überraschungsangriffen regelmäßig zu trainieren. Nick Nack inszeniert in Scaramangas Anwesen eine tödliche Jagd durch eine Art Geisterbahn. Dabei

¹³⁶ Blake Edwards USA 1963

wird das Verhältnis zwischen dem listigen Liliputaner und seinem Chef sehr exakt definiert: Nick Nack hat ein Interesse daran, dass Scaramanga bei einer seiner Trainingsrunden umkommt, da er dann den gesamten Reichtum des Meisterschützen übernehmen könnte. Nick Nacks Funktion gleicht der eines Filmregisseurs, wenn er in einer unwirklichen, lichtgeschaffenen Welt aus Illusionen klassische Kino-Mythen auferstehen lässt: von bekannten Westernhelden über Al Capone bis hin zu James Bond - der am Ende als Wachsfigur zu sehen ist und damit den Zusammenhang zur Serie herstellt. Scaramanga erscheint in diesem Zusammenhang als hilflose Marionette; nur mit Mühe gewinnt er die Kontrolle über die von ihm heraufbeschworenen Ereignisse zurück. Diese Auffassung der Rolle wird im Film konsequent weitergetragen. Scaramanga ist ein Getriebener, aus dessen Blick auf Andrea die Sehnsucht nach einem erfüllten Beziehungsleben spricht. Als er mit dem Lauf seines goldenen Revolvers über ihre nackte Haut streicht, wird deutlich, dass er Zärtlichkeit nur mit dem Mittel der Gewalt auszudrücken in der Lage ist. Als er von Andreas Verhältnis zu Bond erfährt, entlädt sich dieses Gewaltpotenzial: In einem monströsen Mord erschießt er sie inmitten der Zuschauerränge einer Sportveranstaltung, so dass sie steif sitzen bleibt. Mehrere Großaufnahmen heben den leeren, mienenlosen Gesichtsausdruck der Toten hervor. In dem Moment, als Scaramanga weiß, dass er ihre Seele nicht wird haben können, macht er seine Geliebte förmlich selbst zu einer willenlosen Wachsfigur. Christopher Lee hatte in seiner berühmtesten Rolle als Dracula¹³⁷ schon einmal eine Figur gespielt, in der die gewaltsame Eroberung einer ersehnten Frau und die erotische Faszination des Tötens zusammenkommen. Eine pikante anatomische Abnormität kennzeichnet Scaramanga als fremd, andersartig: Er hat eine dritte Brustwarze. Diese Besonderheit drückt, einem im Film erwähnten fernöstlichen Glauben nach, eine übernatürlich hohe sexuelle Potenz aus – ein Gag von besonders bitterer Ironie, denn für Scaramanga gilt das genaue Gegenteil. Einer Beziehung zu Scaramanga kann eine Frau nicht standhalten, da seine Liebe für sie immer gewaltsam sein wird; Andrea ist die Leidtragende dieser fatalen Konstellation. Scaramanga aber kann nur in seinem tödlichen Beruf Erfüllung finden. Dies macht ihn zu einem tragischen Bösewicht von der Dimension eines Grafen Dracula.

An der Figur des Max Zorin aus *A View to a Kill* lässt sich beispielhaft demonstrieren, wie sich in der James Bond-Reihe neben den fantastischen Geschichten von *Live And Let Die* bis *Moonraker* eine zweite Strömung etabliert, die die Protagonisten in ein Umfeld

¹³⁷ *Dracula*, Terence Fisher UK 1958

einbettet, das wesentlich tiefer in realen Phänomenen verwurzelt ist als bisher. Zorins Vergangenheit ist von den Jahren des Krieges und der unmittelbaren Folgezeit bestimmt. Dabei werden die realen Umstände der damaligen Zeit, in diesem Fall die biologisch-medizinischen Menschenversuche Josef Mengeles, als Ausgangspunkt für eine Überhöhung ins Fantastische genutzt. Damit ist Zorin zunächst eine typisch Fleming'sche Figur.¹³⁸ Seine Mutter gehörte zu den Frauen, die während ihrer Schwangerschaft von einem KZ-Arzt namens Carl Mortner zu gen-biologischen Experimenten missbraucht wurden. Das Ziel der Nazis war die Züchtung eines Super-Menschen von überlegener Intelligenz. Zorin ist eines der Kinder, die aus diesen Experimenten hervorgingen. Neben überdurchschnittlicher Intelligenz verfügen diese über eine psychotische Neigung zu Mord. Diese Eigenschaften machte sich in der Nachkriegszeit der KGB zu Nutze, der Zorin als Spion in der westlichen Wirtschaftswelt etablierte und den Aufbau seines florierenden Pariser Konzerns ermöglichte. Doch all diese Hintergründe entfalten sich erst im Lauf des Films. Zunächst wird er als angesehenen Firmenchef eingeführt, der sich durch Börsenspekulationen und Pferderennen vergnügt. Zorins international anerkannte Seriosität wird dadurch betont, dass sich der Verteidigungsminister über Bonds Verdacht gegen ihn entrüstet zeigt. Doch schon unmittelbar nach dem Mord an dem französischen Ermittler Aubergine werden die Fronten für den Zuschauer geklärt: Es wird gezeigt, wie Zorin mit der Killerin May Day im Motorboot davonfährt. Damit sind die Voraussetzungen gegeben, dass sich die spiralförmige Dramaturgie in geistreichen Dialogen zwischen Bond und seinem Gegenspieler voll entfalten kann. Die Wahl des durch die Filme Michael Ciminos¹³⁹ bekannt gewordenen amerikanischen Schauspielers Christopher Walken für diese Rolle erweist sich zunächst als Glücksgriff. Sein Zorin ist nicht ein weiterer alteingesessener „Snob“ nach dem Vorbild eines Stromberg oder Drax. Walken gibt einen lebenshungrigen Jungunternehmer, der das Leben als andauernde Abenteuerreise empfindet. Seine mit allen Mitteln errungenen Geschäftserfolge und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Aufstieg genießt er als eine Abfolge von immer neuen Thrills und Herausforderungen. Dies macht er in der ausgelassenen Reaktion auf May Days Erfolgsmeldung nach dem Mord an Aubergine ebenso deutlich wie in seinen lebensfrohen Auftritten bei öffentlichen Anlässen. Eine gewisse Verspieltheit prägt auch seine Vorgehensweise bei der Umsetzung seines Plans: Als Fluchtfahrzeug bevorzugt er

¹³⁸ Obgleich er nicht von Fleming, sondern von den Autoren Maibaum und Wilson geschaffen wurde. Von der Fleming'schen Kurzgeschichte „From a View to a Kill“ wurde lediglich der Titel in gekürzter Form übernommen.

¹³⁹ *The Deer Hunter* (USA 1978), *Heaven's Gate* (USA 1980)

einen spektakulären Zeppelin – wahrlich weder das schnellste noch das unauffälligste Fortbewegungsmittel. Doch Zorin liebt den spektakulären, theatralischen Auftritt. So inszeniert er auch die Präsentation seines Plans gegenüber „Geschäftspartnern“ wie ein Magier: Er breitet die Arme weit aus und fixiert mit den Augen das Modell von Silicon Valley, das aus einem Konferenztisch herausgefahren wird.

Damit kommen wir zu dem Aspekt, der Zorin als zeitgemäße Weiterentwicklung einer reinen Fleming-Figur erscheinen lässt. Für das Jahr 1985 geradezu visionär war die Idee der Autoren, die skrupellosen Monopolsbestrebungen eines global führenden Konzerns der Computerindustrie zum Ziel des Bond-Gegenspielers zu machen. Auch der jugenhaft-naive Charakter Zorins, den Walken durch ein verlegenes Schmunzeln und Grinsen auszudrücken weiß, erinnert im Rückblick auffallend deutlich an den Mann, dessen Software-Schmiede sich in den 80er und 90er Jahren vom Zwei-Mann-Betrieb zum gerichtlich geächteten Monopolisten entwickelt hat: an Bill Gates. Man hat hier also mit beachtlicher Akkuratess die Strömungen der Zeit erkannt. Diese werden jedoch nicht explizit problematisiert, sondern bleiben Teil des bondtypischen Handlungskonstrukts. Dieses sieht die mehrfache verbale Konfrontation der beiden Gegner vor. Beim ersten Zusammentreffen mit Bond auf einem feierlichen Empfang lässt Zorin bereits kurz seine finstere Seite jenseits von Wohltätigkeitsveranstaltungen und Festreden durchblicken: Von Bond mit einer unscheinbaren Anspielung auf den Mord an Aubergine in die Enge getrieben, verschwindet die Fröhlichkeit aus seinem Gesicht und weicht einer höflichen Förmlichkeit, mit der er sich zu anderen Gästen davonstiehlt. Walken macht diesen Stimmungswandel deutlich durch eine kaum merkliche Änderung in der Modulation seiner Stimme, die plötzlich nicht mehr spontan und heiter, sondern sachlich und leicht gehetzt klingt, und durch das Abwandern seines Blicks zu anderen potenziellen Gesprächspartnern. Diesen subtilen Schauspielstil, der den Rollen der Bond-Gegenspieler einen besonderen Reiz verleiht, beherrschen nur wenige Darsteller so gut wie Christopher Walken. Die innere Unsicherheit der Figur wird nicht offen gezeigt und doch spürbar gemacht. In dem Versuch, seine tiefgehende Bindungsunfähigkeit zu überwinden, versucht Zorin May Day gewaltsam zu erobern. In dieser Szene wechselt Walken von einer geradezu trunkenen Besessenheit über den sehnsüchtigen Blick des Verführers bis hin zur resignierenden Gleichgültigkeit des Verlierers, als May Day im Schlafzimmer Bonds verschwindet. Gerade Zorin umgibt sich, wie zum Ausgleich seiner sexuellen Versagensängste, gleich mit zwei weiblichen Mittlerfiguren. Während die muskulöse Schwarze May

Day rein optisch einen Gegensatz zu ihrem Auftraggeber darstellt, hat die blonde, schlanke Jenny Flex große Ähnlichkeit mit ihm. Beide haben ausgeprägte Wesenseigenschaften, die bei Zorin verkümmert sind. Er hat nicht die animalischen Instinkte von May Day und auch nicht die emotionslose Unterkühltheit von Jenny. Die Gegenspielerseite fügt sich in den James Bond-Filmen also immer als sich ergänzendes Gesamt-Ensemble zusammen.

Die spiralförmige Dramaturgie von *A View to a Kill* lässt sich anhand der Szene in Zorins Büro beispielhaft demonstrieren: Der verdeckt ermittelnde Agent Ihrer Majestät unterrichtet Zorin über seine Vorstellungen über ein zum Verkauf stehendes Pferd. Während des Dialogs findet Zorin mit Hilfe eines Computers schrittweise die wahre Identität seines Gesprächspartners heraus. Die Szene ist ein Echo auf Bonds Gespräch mit dem japanischen Industriellen Osato in *You Only Live Twice*, durch das die Deckung des als Geschäftspartner getarnten Agenten aufgefliegen war. Auf Zorins Monitor erscheinen im Laufe der harmlosen Unterhaltung nach und nach die Anzeigen „Subject is ... James Bond - usually armed - extremely dangerous - LICENSED TO KILL“. Seine Reaktionen der Überraschung, des Erstaunens und Begreifens sind elegant in das Gespräch über die Eigenarten des Pferdes verpackt. Die Szene endet mit Zorins zweideutigem Fazit: „Jetzt ist mir klar geworden, was Sie wollen.“ Angesichts der Gefährlichkeit Bonds wahrt er den Schein des wohlwollenden Gastgebers.

Das für diese Art der Dramaturgie zentrale Motiv des Wettkampfes wird in *A View to a Kill* etwas unbeholfen auf ein Springreiten übertragen. Wie vor ihm schon Goldfinger, so scheut auch Zorin keinen technischen Aufwand, um durch Betrug zu einem Sieg im Spiel zu kommen – allerdings auf lächerlich offensichtliche Weise: Nachdem er selbst die Hindernisse überwunden hat, werden sie mechanisch vergrößert, als Bond sie in Angriff nimmt. Diese kindisch anmutende Art des „Beschummelns“ trägt auch dazu bei, dass Zorin nie als wirklich böse erscheint. Auch als General Gogol ihm wiederholt vorwirft, sich nicht an Abmachungen zu halten, lacht er nur verlegen, während May Day zu einem Drohgestus ausholt. Und selbst als er Bond mit einem Revolver in Schach hält, ist dies keine Drohgebärde, sondern unterstützt durch deutende und wegwerfende Bewegungen die Lässigkeit seines Auftretens, während er sich seiner eigenen Genialität rühmt. Mit Dr. Mortner verbindet ihn eine besondere Zuneigung; der Mediziner ist eine Art Vaterfigur für ihn. Walken drückt dies gegen Ende des Films durch eine zärtliche Handbewegung

aus: Er umarmt Mortner mit einem Arm, jedoch ohne sich ihm zuzuwenden. Die zwischenmenschliche Barriere, die ihm das Schicksal durch seine angeborene Affinität zu kriminellem Handeln aufgebürdet hat, kann er nicht überwinden, so dass ihm echte Intimität versagt bleibt. Als Ausgleich dafür flüchtet er sich ins andere Extrem: in einen Lebensstil voller Bombast und Luxus. Als er schließlich an der Golden Gate Bridge hängt und sein Ende kommen sieht, erscheint noch einmal ein Lächeln auf seinem Gesicht. Sein letzter Thrill wird spektakulär sein, wie sein ganzes Leben.

Christopher Walken hat hier eine völlig eigenständige Figur kreiert. Diese lässt freilich weder die weit überlegene Intelligenz noch die psychopathische Bösartigkeit erkennen, von der ständig die Rede ist. Es wird daher einmal mehr deutlich, dass die Rollenfiguren innerhalb der James Bond-Reihe ohne Blick auf einen bestimmten Darsteller geschrieben wurden. Guy Hamilton hat es vermocht, diese Rollenfiguren – etwa in *Goldfinger* oder *The Man with the Golden Gun* – so zu inszenieren, dass der spezielle Stil des jeweiligen Darstellers innerhalb der Geschichte Sinn ergibt. Der ehemalige Cutter John Glen dagegen lässt die Darsteller weitgehend auf eigene Faust agieren. Die Gefahr besteht dann darin, dass trotz ausgezeichnetem Spiel die Intentionen von Drehbuch und Schauspieler entgegenlaufen können. Dies ist in *A View to a Kill* zu beobachten. Christopher Walken hätte es verdient gehabt, die Rolle des Zorin auf den Leib geschrieben zu bekommen. So aber spielt er einen zwischen verschiedenen Bezugspersonen hin und her geworfenen, die eigenen Unzulänglichkeiten durch äußerliche Coolness überspielenden jungen Mann in einem Film, der ein gnadenloses, psychopathisches Mastermind erfordert hätte.

Die 90er Jahre als Jahrzehnt der Firmenübernahmen und Fusionen beeinflusste auch die James Bond-Reihe. Nach über 10 Jahren tauchte in *Tomorrow Never Dies* mit dem Medien-Mogul Elliot Carver wieder ein Bösewicht auf, der in die Kategorie der Monopolisten einzuordnen ist. Dafür wurde erneut ein Thema aufgegriffen, das Teil der öffentlichen Diskussion war und das auch von anderen großen Filmen wie Barry Levinsons *Wag the Dog*¹⁴⁰ thematisiert wurde. Es geht um die steigende Manipulationskraft der Medien in einer Zeit, in der die wichtigsten Entscheidungsgrundlagen der Politik von medial vermittelten Informationen abhängen. In dieser Debatte wurden die Informationsvermittler zunehmend dämonisiert als eine ausschließlich auf den eigenen Profit bedachte Instanz, die zugunsten von Einschaltquote und Auflage auch vor insze-

¹⁴⁰ USA 1997

nierten Kriegen nicht Halt macht. Dieser Ausgangspunkt ist wie geschaffen für einen Bond-Gegenspieler der klassischen Sorte. Die Einführung dieser Figur erfolgt in *Tomorrow Never Dies* auf bewährte, indirekte Weise. Man lernt zunächst seine Handlanger kennen. In der Vortitelsequenz sehen wir auf einem Terroristen-Basar Henry Gupta, der als „Erfinder des Techno-Terrorismus“ vorgestellt wird und dem die operative Kontrolle der Desinformation durch Carvers Nachrichtentechnologien obliegt. Für die physischen Einsätze vor Ort ist der deutsche Killer Stamper zuständig. Er leitet zunächst den Angriff auf ein britisches U-Boot, dessen Untergang Carver den Chinesen in die Schuhe schiebt, und sorgt anschließend dafür, dass es keine Überlebenden gibt. Erst jetzt wird angedeutet, was für einem Auftraggeber die beiden über die erfolgreich durchgeführte Aktion berichten. Es ist der Mann, der bereits die Schlagzeilen der morgigen Zeitungen tippt, noch während sich die Ereignisse vollziehen; der Strippenzieher im Hintergrund. Man sieht ihn zunächst nur von hinten und in Detailaufnahmen seiner Augen. Die Betonung seiner allumfassenden Sehkraft ist eine Anspielung auf George Orwells „Big Brother“, die durch den ganzen Film durchgezogen wird in der Monumentalität, mit der Carver sein Konterfei in der Öffentlichkeit ausstellt. So lässt er ein gigantisches Plakat aufhängen, das eine ganze Hochhausfront abdeckt. Sein wachsamer Blick, der direkt auf den Betrachter gerichtet ist, scheint sagen zu wollen: „Du bist nicht allein“. Die Figur des Carver weist eine Fülle von weiteren Anspielungen auf. In einer Videokonferenz mit seinen in allen Branchen der Informationstechnologie vertretenen Büroleitern (er bezeichnet sie als seine „braven Apportierhunde“) gibt er eine Software in Auftrag, die so fehlerhaft sein soll, dass Nachfolgeversionen auf Jahre hinaus fest in die Gewinnkalkulation eingerechnet werden können – dies ist nun ein bewusster ironischer Verweis auf Bill Gates und Microsoft. Mit seiner Interpretation der Rolle unterstützt der profilierte britische Darsteller Jonathan Price diesen leicht sarkastischen Humor. Price war durch die Hauptrolle in Terry Gilliams skurriler Sciencefiction-Farce *Brazil* (UK 1985) berühmt geworden. Einen weiteren großen Erfolg feierte er in Christopher Hamptons romantischem Drama *Carrington* (UK 1995), der Geschichte einer komplizierten Beziehung zwischen einer jungen Malerin und einem homosexuellen Schriftsteller. Für seine bewegende und sensible Darstellung wurde er auf dem Cannes Filmfestival als bester Schauspieler ausgezeichnet. Als rigoroser Präsident Argentiniens in Alan Parkers Musical *Evita* (USA 1996) vermittelte er bereits einen Vorgeschmack auf seine Rolle im 18. James-Bond-Film. Er verfügt also über reichlich Erfahrung in der Ausarbeitung komplexer Charaktere. Er versteht Elliot Carver einerseits als Demagoge, der sich schnell in Rage

reden kann. Seine meist mit einer Hand ausgeführte, ausschweifende Gestik, mit der er sich in der Videokonferenz über sein inszeniertes Medienereignis begeistert, erinnert an den Redestil Adolf Hitlers. Doch Price übertreibt diese Anspielung nicht, sie bleibt stets dezent. Andererseits macht er deutlich, dass Carver in seinem Größenwahn und seiner eitlen Selbstverliebtheit nicht mehr festen Boden unter den Füßen hat. Während der Begeisterungsrede stützt er sich ganz aufs Standbein und kommt dabei kurz ins Schwanken. Und als er am Höhepunkt angelangt ist, muss er nach Atem ringen und fasst sich an die Brust.

Carver hat eine muntere, freche Art, mit der er seinen Untergebenen Anweisungen gibt. Er legt eine geradezu kindische Freude am Drücken von Knöpfen und Bedienen von Monitoren an den Tag. Er hat seinen Spaß daran, die ganze westliche Welt an der Nase herumzuführen. All das fügt den Eindruck eines listigen Spaßvogels dieser vielschichtigen Interpretation der Rolle hinzu. Ähnlich meistert er auch die von der spiralförmigen Dramaturgie geforderten Dialoge mit James Bond. Auf dessen Sticheleien über Carvers Macht und die dahinterstehenden Interessen reagiert er noch mit Gelächter. Als Bond dann eine auf den Untergang des britischen U-Bootes gemünzte Redensart über Schiffbruch hinterher schiebt, erstarrt sein amüsiertes Gesichtsausdruck und er muss durch eine Mitarbeiterin förmlich wieder wachgerüttelt werden. In solchen Details werden Erinnerungen an Christopher Walken wachgerufen. Gegenüber seiner Frau Paris ist Carvers Gestik überaus besitzergreifend. Während er sie über ihre Beziehung zu Bond ausfragt, fasst er ihr mit einer Hand um den Hals. Wieder ist sein Gesichtsausdruck vom kalten Blick des Big Brother bestimmt. Ohne Gefühlsregung befiehlt er ihre Ermordung. Wie bei Goldfinger und Jill Masterson wird dieser drastische Schritt ausgelöst durch ein fehlgeleitetes Verständnis von Liebesbeziehungen als einseitiges Besitzverhältnis: Wenn er sie nicht ganz für sich haben kann, soll Bond sie auch nicht haben.

Elliott Carver passt sich gut ein in die Reihe der großen Gegenspieler der Bond-Reihe, als ein weiterer Zukurzgekommener, dessen Herausforderung der westlichen Welt nur der Rahmen ist für einen Zweikampf mit Bond. Anders als seine Vorgänger nimmt Carver den Gegenstand dieses Duells, nämlich die Frau, schon frühzeitig aus dem Spiel und erweist sich so auf noch monströsere Weise als „Falschspieler“. Gerade seine Naivität, durch die er die Welt als ein großes, jederzeit manipulierbares Computerspiel begreift, macht ihn so gefährlich. Denn ethische Hemmschwellen werden so von Anfang an ausge-

blendet. Seine drei Mittlerfiguren prägen jeweils einen seiner Charakterzüge zum Extrem aus: Stamper ist der gefühllose Killertyp, Gupta der völlig skrupellose Computertüftler, der alles macht, was machbar ist, und Kaufman der sich selbst überschätzende Narziss. Man sieht also an *Tomorrow Never Dies*, dass trotz beträchtlicher dramaturgischer und inhaltlicher Zugeständnisse an den Zeitgeist auch in den 90er Jahren noch dasselbe Grundkonzept für die Gestaltung der Schurkenfiguren gilt wie schon in den 60ern (und davor auch bei Ian Fleming).

3.2.6 Die Individual-Verbrecher: Kristatos, Khan, Koskov, Whitaker, Sanchez, Trevelyan

Es gibt eine Reihe von Gegenspielern, die nicht in ihrer Eigenschaft als Kopf einer übelsinnenden Organisation mit dem Geheimdienst in Konflikt geraten, sondern weil sie eigenständig individuelle Ziele verfolgen. Aris Kristatos aus *For Your Eyes Only* ist wie Max Zorin eine Persönlichkeit, die in höchsten Kreisen von Politik und Wirtschaft großes Ansehen besitzt. Von der britischen Regierung hatte der Grieche für seine Aktivität in der Widerstandsbewegung nach dem Krieg sogar einen Orden verliehen bekommen. Der Film variiert die lineare Dramaturgie, indem er den Bösewicht vor der Klärung der Fronten zunächst als Vertreter der „guten“ Seite auftreten lässt. Als den Engländern wohlgesonnener Informant soll er Bond über den Aufenthaltsort des Killers Loque unterrichten. Seine größte Leidenschaft gilt der Unterstützung der Nachwuchshoffnung des schweizerischen Eiskunstlaufs, Bibi Dahl. Während Kristatos also zunächst nur mit positiven Eigenschaften assoziiert wird, erscheint Emile Leopold Loque als Drahtzieher hinter der Ermordung des Archäologenehepaars Havelock, das im Auftrag des MI6 den Untergang eines britischen Spionageschiffs untersucht hatte. Dies ist jedoch eine bewusste Irreführung des Zuschauers, die im Krimi-Genre häufig bei der Ermittlung des Täters durch den Detektiv eingesetzt wird. In Wahrheit ist Loque nur eine Nebenfigur, ein Handlanger in einer Reihe von Killern, die von Kristatos engagiert wurden. Hier wäre der DDR-Biathlet Eric Kriegler zu nennen, der den Typus des blonden deutschen Hühners verkörpert. Ohne eine Zeile Dialog muss er mit einem begrenzten Repertoire an bedrohlichen Gesten auskommen. So wirft er nach einer verlorenen Verfolgungsjagd mit Bond zunächst sein Gewehr, dann sogar sein Motorrad dem Geheimagenten hinterher. Kristatos lenkt währenddessen den Verdacht des Geheimdienstes auf seinen Schmugglerkonkurrenten

Columbo, um diesen aus dem Weg räumen zu lassen. Columbo bleibt es dann auch überlassen, Kristatos als den wahren Gegenspieler zu offenbaren. Von der Regie kriegt er dabei keinerlei Unterstützung. Denn es gibt bis zum Schluss keinen Hinweis für den Zuschauer, dass Kristatos lügen könnte. So kommt während Bonds Ermittlungen kaum Spannung auf. Die Kehrtwende in der Mitte des Films soll man dann widerspruchslos akzeptieren. Es wurde also unterlassen, den Bond-Gegenspieler tatsächlich auch als Gegner zu etablieren. Kristatos hat seine bürgerliche Fassade so verinnerlicht, dass er zum Normalbürger geworden ist. Im Reigen der Bond-Gegenspieler gibt er eine der schwächsten Figuren ab. Darin offenbart sich die große Herausforderung, die diese Rollen für die Schauspieler darstellen: Die Charaktere sind im Drehbuch nicht tiefgründig genug angelegt, als dass sie den ihnen zugeordneten Part des psychisch labilen Schwerverbrechers allein durch die festgelegten Dialoge und Regieanweisungen glaubwürdig auf die Leinwand bringen könnten. Eine gehörige Portion Charisma ist dafür unabdingbar. Bleibt das von Fröbe und Walken so erfolgreich ausgearbeitete, beziehungsreiche Spiel mit kleinen Gesten jedoch aus, besteht die Gefahr, dass die Figur so unverbindlich bleibt wie ein Politiker im Nachrichteninterview. Denn die Gefahr lebensbedrohlicher Kämpfe geht ja von den Mittlerfiguren aus, nicht von deren Chefs. Wie wir am Beispiel des Dr. Kananga gesehen haben, bedingt das Gesetz der James Bond-Serie, dass auch in einer solchen Strippenzieherfigur eine zweite, bösartige Existenz wie ein brodelnder Vulkan versteckt sein muss, um sie wirklich interessant zu machen. Denn in gleichem Maße wie das heimelnde Geheimdienst-Hauptquartier mit seinen sehr familiär anmutenden Konfliktchen ironisch verklärt wird, muss die Opposition einen ins Fantastische überzogenen Ausschlag in den Bereich des Bösen bewirken, damit – neben den Attraktionen spektakulärer Stunts – auch subtile Spannung entsteht.

In *Octopussy* ist nicht der sowjetische General Orlov der Bond-Gegenspieler im klassischen Sinne. Nach seinen hervorstechenden Charaktermerkmalen müsste dies eigentlich der korrupte afghanische Prinz Kamal Khan sein: Von seinem luxuriösen Domizil in New Delhi aus leitet er einträgliche Schmuggel-Unternehmungen. Seiner Liebhaberei folgend, hat er sich dabei auf kostbare Kunstgegenstände spezialisiert. Khan erfüllt alle Voraussetzungen, die er braucht, um als Bonds Hauptgegner gecastet zu werden. Er ist reich, betrügt im Spiel und umgibt sich mit bezahlten Knochenbrechern und schönen Mädchen. Darsteller Louis Jourdan tut sein bestes, in diese streng vorgegebene Rolle eine persönliche Note mit einzubringen. Er war zuvor in zahlreichen englisch- und

französischsprachigen Genrefilmen, meist als tragischer Liebhaber,¹⁴¹ zu sehen. Die Filmkarriere des Franzosen war harsch unterbrochen worden, als er sich weigerte, während der Okkupation in Nazifilmen mitzuspielen.¹⁴² Die Konsequenz war die Emigration und das Hollywood-Debüt in Hitchcocks Gerichts- und Beziehungsdrama *The Paradine Case* (USA 1947). In der Rolle des Khan konnte diese Erfahrung bei der Ausgestaltung betrogener Helden jedoch kaum zur Geltung kommen. Seine Beziehung zu Octopussys Mitarbeiterin Magda, die ihn in der Öffentlichkeit begleitet und die in seinem Palast wohnt, wird nie richtig aufgelöst. Zudem wird der Figur in der Geschichte nicht die Dominanz eingeräumt, die von der Bond-Dramaturgie gefordert würde. Stattdessen ist Khan nur ein Rädchen im Getriebe eines komplexen Plans.

Jourdan spielt die Rolle mit einer deutlich komödiantischen Note. Während des Dinners, bei dem er Bond einen gefüllten Schafskopf serviert, diskutiert er mit ironischer Ernsthaftigkeit wirkungsvolle Foltermethoden. Die obligatorische Spielszene wird passend zum indischen Ort der Handlung als Backgammon ausgetragen. Was Goldfinger beim Golf passierte, widerfährt Khan bei der Benutzung seiner präparierten Würfel: Sein eigener Trick führt zu seiner Niederlage. Auch die Gestalt des schweigsamen Leibwächters an der Seite des Bond-Gegners wurde an die Umgebung angepasst. Der bärtige, turbantragende Gobinda zerbröselt die Würfel mit der Hand – Oddjob hatte dieselbe Drohgeste mit einem Golfball vollzogen. Jourdan verkörpert die Rolle des noblen Gentleman-Verbrechers mit einem solchen Charme, dass selbst die auf Rache sinnende Octopussy am Schluss ins Zögern gerät. Für Khan wird aber keinerlei narrativer Hintergrund gegeben, der sein Handeln motivieren und psychologisch interessant machen würde. So verbleibt er als eine recht arglose Erscheinung, deren Absturz im Flugzeug den Zuschauer schließlich fast gleichgültig lässt.

In *The Living Daylights* tritt Bond nicht gegen eine einzelne, starke Persönlichkeit an, sondern gegen eine ganze Interessengemeinschaft. Deren schwächstes Glied ist sicherlich Georgi Koskov. Der russische General gibt vor, in den Westen überzulaufen. Durch Verbreitung falscher Anschuldigungen will er einen KGB-Kollegen auf die Abschussliste des MI6 setzen lassen. Dieser könnte nämlich ihm und seinem gemeinsam mit dem amerikanischen Waffenhändler Whitaker ausgeheckten Plan gefährlich werden. Doch die Art und Weise, wie der holländische Schauspieler Jeroen Krabbe diese Rolle auffasst,

¹⁴¹ z. B. *Bird of Paradise*, Delmer Daves USA 1951; *Leviathan*, Léonard Keigel FRA 1961

¹⁴² WWW: allmovie.com/cg/x.dll?p=avg&sql=B36383 [27. 1. 03]

lässt es kaum glaubwürdig erscheinen, wie dieser Mann es zum Rang eines Generals gebracht hat.¹⁴³ Seine übertriebene Unterwürfigkeit und seine wiederholten Umarmungsrituale machen ihn zu einer Witzfigur. Brad Whitaker hätte als internationaler Waffemagnat eher die Statur eines Bond-Gegners. Doch man beging den Fehler, diese Figur (ähnlich wie die des Stromberg) zu einem Sammelbecken nationaler Stereotypen zu machen. Beleibt und ordinär in der Ausdrucksweise, verkörpert er das nicht nur in England verbreitete Klischee eines Amerikaners. Dem Darsteller Joe Don Baker gelang übrigens wie seinem Kollegen Charles Grey (Henderson/Blofeld) das Kunststück, in zwei verschiedenen Rollen sowohl auf der „guten“ als auch auf der „bösen“ Seite des James Bond-Universums zu kämpfen. Er ging dabei aber den umgekehrten Weg wie Grey, indem er nach dem Schuft aus *The Living Daylights* in *GoldenEye* und *The World is Not Enough* den bondtreuen CIA-Agenten Jack Wade spielte. Als General Whitaker ist er mit Leib und Seele ein Soldat, der seine Uniform niemals abzulegen scheint. Die Wohnzimmerschlachten, bei denen er mit Zinnsoldaten bedeutende Feldzüge der amerikanischen Geschichte nachspielt, lassen ihn als einen verbitterten, in der Realität zu kurz gekommenen Heerführer erscheinen. Dieser letzte Aspekt wird jedoch nicht dazu genutzt, aus dem Waffenhändler eine dreidimensionale Figur zu machen; sein exzentrisches Hobby kommt erst zum Tragen, als er Bond mit seinen scharf geladenen Spielzeugwaffen den Garaus machen will, dabei aber selbst zu Tode kommt. Seine Villa ist mit Wachsfiguren berühmter Feldherren von Napoleon bis Hitler ausgestattet, die alle das Gesicht Whitakers haben. Sein Größenwahn wird weiter ironisiert, als er schließlich unter einer Statue Wellingtons begraben wird. Diese Herabwürdigung des Bond-Showdowns auf die Ebene des Slapsticks zeigt, dass, zumindest bei der Konzeption der Gegenspieler, die Moore-Ära im ersten Film Timothy Daltons noch nicht ganz überwunden war.

Gelungener ist die Figur des Franz Sanchez (Robert Davi) aus *Licence to Kill*. Der mächtige Drogendealer tritt bei seinem ersten Erscheinen melodramatisch zu Gitarrenklängen aus einem Schatten hervor. Dieses Gitarrenmotiv bleibt ihm während des ganzen Films thematisch zugeordnet. Seine Neigung zu theatralischen Auftritten ist eine seiner wichtigen Charaktereigenschaften. Außerdem ist er ein Macho und brutaler Sadist. Als er seine Freundin Lupe Lamora mit einem anderen Mann erwischt, droht er mit der Massakrierung seines Rivalen: „Hat er dir sein Herz versprochen?“ (und zu seinem

¹⁴³ vgl. Pfeiffer/Worrall 1999, S. 153

untergebenen Killer:.) „Gib ihr sein Herz!“ Lupe lässt er für ihr Fremdgehen schlichtweg auspeitschen. Paradoxerweise entstammen diese Grausamkeiten seiner pervertierten noblen Ader; denn er betont immer wieder, dass ihm Loyalität wesentlich mehr bedeutet als Geld. Damit bekennt er sich zur Moral der spanischen Tradition, aus der er stammt. Diese Eigenschaft verbindet ihn aber auch auf besondere Weise mit Timothy Daltons James Bond. Man könnte sagen, Sanchez sei ein negatives Gegenbild zu James Bond; nicht zuletzt, weil beide gleichaltrig sind (während die meisten anderen Gegenspieler einer älteren Generation angehören); auch Bond geht nicht zimperlich mit Verrätern um (den MI6-Agenten Killifer, der Sanchez zur Flucht verhalf, lässt er von Haien verspeisen) und sein Verhältnis zu Frauen ist – obgleich in diesem Film schon deutlich abgemildert – auch nicht gerade feministenfreundlich. Während Bonds Methoden aber stets dem Guten dienen, muss Sanchez im Bewusstsein der Zuschauer immer auf der Seite des Bösen stehen. Da die Vorgehensweise der beiden Kontrahenten sich nicht sehr stark unterscheiden, muss dieser Effekt durch die Inszenierung von Tätern und Opfern erzielt werden. Felix Leiter und seine Frau, die ersten Opfer von Sanchez, werden an ihrem Hochzeitstag als klare Identifikationsfiguren eingeführt. Dagegen wird Killifer als selbstsüchtiger Opportunist gezeichnet. Durch Bestechung weiß er sich auch aus aussichtslosen Situationen zu befreien. Während Bond in *Licence to Kill* echte Emotionen zeigt, tritt Sanchez stets als „Stoneface“ auf. Auch abscheulichste Taten kühl berechnend, strahlt er die Selbstsicherheit dessen aus, der sich in der überlegenen Position wähnt. Und natürlich umgibt auch Sanchez sich mit finsternen Gestalten, deren Absichten unzweideutig sind. Dario, der Leiters Frau ermordet und Lupes Liebhaber verstümmelt, verfügt dabei nicht nur über ausgewiesenes handwerkliches Geschick, sondern auch über eine schnelle Auffassungsgabe (was ihn aus dem Gros der intellektuell eher unterentwickelten Mittlerfiguren heraushebt): Er ist derjenige, der Bond bei dessen Untersuchung der Sanchez'schen Drogenverarbeitungsanlage sofort erkennt und auffliegen lässt.

In der Figur des Alec Trevelyan aus *GoldenEye* wird ein Charakteristikum, das frühere Bond-Gegenspieler unterschwellig bereits inne hatten, noch einmal explizit vorgeführt: Die Jagd des Geheimagenten nach dem Kriminellen wird zu einem Zweikampf gleichstarker Kontrahenten, indem der Verbrecher zu einem negativen Gegenbild des Spions stilisiert wird. Alec ist nicht nur gleichaltrig wie James Bond, sondern ursprünglich selbst ein Agent in Diensten des MI6. Damit ist er der erste Bond-Gegenspieler, der von Freund zu Feind überlief. Alec wird gleich zu Beginn aber auch als eiskalter Killer

eingeführt. Er geht mit der gleichen glatten Professionalität vor, die den „neuen“ James Bond Pierce Brosnan charakterisiert. Während der Einsätze, die er ohne Gefühlsregung, aber mit kompromissloser Brutalität durchführt, hat er immer noch Zeit, coole Sprüche mit Bond auszutauschen. Sein Tod nach ihrer letzten gemeinsamen Mission stellt sich in der Mitte des Films als Täuschung heraus, um sein Komplott mit dem abtrünnigen General Ourumov zu decken. Wie schon andere Bond-Gegner vor ihm nutzt auch Alec das Verbrechen zur Kompensation emotionaler Rückschläge. Der Schlag, den er gegen England plant, befriedigt in erster Linie seine Rachegeleüste gegen das Land, das seine zu den Linzer Kosaken gehörenden Eltern nach dem zweiten Weltkrieg den russischen Scharfrichtern preisgegeben hatte. Erst in zweiter Linie steht das Motiv, das einst der ausschließliche Zweck von SPECTRE gewesen ist: Die Maximierung von Reichtum. Auch sein Verhältnis zu James Bond ist weniger durch den Kampf zwischen Jäger und Gejagtem als durch Alecs Rächerrolle definiert. Er fühlt sich von Bond verraten, der bei ihrem letzten gemeinsamen Einsatz den Countdown eines Zeitzünders auf die Hälfte der abgesprochenen Zeit herabgesetzt hatte, als Alec sich scheinbar hoffnungslos in der Gewalt des russischen Generals befand. Alec und Ourumov entkamen der Explosion nur knapp. Der Hauptplot des Films wird von dem Konflikt zwischen Alecs fehlgeleitetem Ehrverständnis und Bonds rückhaltloser Loyalität seinem Auftraggeber gegenüber bestimmt. Dabei wird auch das menschliche Dilemma problematisiert, in das Bond gerät, wenn alte Freundschaften und neue Beziehungen der erfolgreichen Ausführung seines Berufs entgegenstehen. Doch auch James Bonds Vorgehensweise ist nicht immer frei von emotionaler Voreingenommenheit. Wir erinnern uns: Immer wieder gründeten seine Aktionen mehr auf individuellen Racheefeldzügen statt auf offiziellen Aufträgen (vgl. *Diamonds Are Forever*, *Licence to Kill*). Doch die Tugenden, die James Bond zum Helden machen, werden bei Alec von Eigenschaften verdrängt, die ihn letztlich zum Bösen stempeln. An die Stelle von Mäßigung, Vernunft und Umsicht, die Bond stets im Zaum des MI6 hielten, treten einmal mehr Größenwahn und Selbstüberschätzung, die Alec zum Aufbau einer Terrororganisation treiben. Auch der Name dieser Organisation (Janus) verweist auf die Zweigesichtigkeit dieses gefallenen Helden. Im Unterschied zu früheren Filmen unternimmt die Regie jedoch keinen Versuch, dem Bond-Gegenspieler auch Sympathiewerte zu verleihen. Der 37jährige englische Darsteller Sean Bean spielt Alec als einen Egomane, der seine Verbitterung unter höhnischen Bemerkungen und demonstrativer Gelassenheit verbirgt. Dies sind Eigenschaften, die ihn zum Zwillingbruder Bonds machen und ihn gleichzeitig ganz in die Tradition der großen Bond-Gegner

stellen. Die gespenstische Szene, in der sich die beiden nach neun Jahren wiedersehen, lässt Alec als finsternen Racheengel aus dem Totenreich zurückkehren. Dafür steht das fahle Führungslicht, das hinter ihm positioniert ist und einen langen Lichtstrahl in Bonds Richtung wirft. Im Gegenlicht ist das Gesicht des „Scheintoten“ nur schwer zu erkennen. Die Begegnung findet auf einem nächtlichen Schuttabladeplatz statt, auf dem abgebrochene Statuen sowjetischer Helden verstreut sind. Die Bedeutung dieses symbolischen Verweises auf das postsowjetische Russland bleibt im Film jedoch isoliert, findet keine logische Entsprechung im Plot. Die Handlungsprämisse läuft der Konzeption eines zeitgemäßen Anti-Bonds sogar zuwider, weil Beans Alec zu jung ist, um die Konflikte der unmittelbaren Nachkriegszeit bewusst miterlebt zu haben.¹⁴⁴ Der nach einem Vierteljahrhundert zum vierten Mal neuinterpretierte Bond kann in den 90ern nicht mehr glaubwürdig mit dem politischen Umfeld der späten 40er und 50er Jahre, das für die ursprünglichen Romane entscheidend war, verknüpft werden. Eine gewisse Hilflosigkeit offenbaren die Autoren bei General Ourumov; er unterscheidet sich nur unwesentlich von den russischen Agenten im Auftrag von SMERSH. Statt für Flemings UdSSR-Geheimpolizei arbeitet er nun im Auftrag von Janus. Die Figur wirkt aber wie aus einem Fleming-Roman entlaufen. Er fordert Disziplin und Unterordnung um jeden Preis, auch wenn er dafür einen seiner eigenen Männer töten muss. Seine Zusammenarbeit mit Alec ist ein Akt der Schizophrenie. Dieser latente Wahnsinn wird von Darsteller Gottfried John immer wieder herausgestellt. Wie auf der Verfolgungsjagd durch St. Petersburg nutzt er ständig die verfremdende Wirkung von Alkohol, um sich seinem Wahn hingeben zu können. Es ist die äußere Ruhe des Wahnsinnigen, die Ourumov gefährlich macht. In der kritischen Situation, als er den russischen Verteidigungsminister erschießt, der seinen Machenschaften auf die Spur gekommen war, spielt John diese explosive Gelassenheit und das aus dem Wahnsinn geborene Genie dieser Figur voll aus. Er hat einen starren Blick und einen eingefrorenen Gesichtsausdruck, während er Puls und Atemzüge mühsam kontrollieren muss. In diesem Zustand improvisiert er sofort einen Schachzug, der Bond als Mörder des Ministers erscheinen lassen wird. Johns schauspielerische Interpretation des Ourumov als physisch und moralisch heruntergekommenen intellektuellen Genius verbindet die Figur mit Flemings Kollaborateuren wie Le Chiffre und Kronsteen. Somit ist Ourumov keine für das neue Russland konzipierte Figur, sondern eine Neuauflage des bekannten Schemas in aufgefrischem Layout.

¹⁴⁴ Auf diesen Fehler ist in der Literatur oft hingewiesen worden, z. B. Pfeiffer / Worrall 1999, S. 172

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich im Lauf der Jahre einige feststehende Typen herausgebildet haben, an denen sich die Autoren bei der Konzeption der Gegenspieler bis heute orientieren. Für deren Ausgestaltung wäre auch die Einhaltung eines gleichbleibenden inszenatorischen Regelsatzes gefordert; wird dies nicht erfüllt, so tun sich Brüche in der Glaubwürdigkeit der Figuren auf. Wie wir gesehen haben, werden solche Brüche jedoch vielfach in Kauf genommen, um den Darstellern die Möglichkeit zu einer eigenständigen Rollenauslegung zu geben. Dabei wird die im Grundkonzept angelegte Serienkontinuität oft fahrlässig verletzt.

3.3 Umsorgt, umkämpft, ermordet: Die Frauenfiguren

In der Welt, die Ian Fleming schuf und die in den 60er Jahren ihren Weg auf die Leinwand fand, gibt es eine kaum überschaubare Menge von Frauen, die James Bonds Weg kreuzen. Viele treten nur kurz in Erscheinung und tun dabei ihr Bestes, um die Mission des 007 auf die eine oder andere Art zu beeinflussen. Drei Typen von Frauen sind bei den Nebenfiguren zu erkennen. Sie werden zum Einen als „Opferlamm“ eingesetzt; eine schöne Frau, die sich in Bond verliebt und die vom Gegenspieler getötet wird, um dem Publikum dessen Börsartigkeit zu beweisen (z. B. Corinne, die Pilotin aus *Moonraker* oder Comtess Lisl aus *For Your Eyes Only*). Sie können aber auch gefährliche Verführerinnen der Gegenseite sein, denen es zunächst gelingt, Bonds Schwäche für das andere Geschlecht zu nutzen, um seine Geistesgegenwart zu vernebeln, letztendlich aber doch von ihm zur Strecke gebracht werden (z. B. Miss Taro aus *Dr. No* oder Bonita aus der Vortitelsequenz von *Goldfinger*). Der dritte Frauentyp der Filme ist lediglich attraktives Beiwerk; ein Blickfang ohne Funktion in der Handlung (z. B. die Physiotherapeutin Patricia aus *Thunderball* oder Plenty O'Toole aus *Diamonds Are Forever*). Sie dienen, wie die aufwändigen Sets mit ihrem kostbarem Mobiliar, ausschließlich als ein weiteres visuell aufregendes Ausstattungsstück und vervollständigen damit die fiktive Welt aus Luxus, Reichtum und Genusssucht, vor deren Hintergrund sich die Bond-Geschichten abspielen. Zu Beginn der Serie war sogar geplant, mit Sylvia Trench eine wiederkehrende Figur zu etablieren, mit der sich Bond immer kurz zwischen zwei Fällen vergnügt (sie schaffte es dann aber nur zu zwei Auftritten in *Dr. No* und *From Russia With Love*). In der Roger Moore-Ära kommt noch eine weitere Spezies hinzu. Ob sie innerhalb der Dramaturgie Opfer, Verführerin oder nur Blickfang waren: Vertreterinnen dieses vierten

Frauentypus agieren stets als dumme, unerfahrene Mädchen. Sie benehmen sich ungeschickt, reden zuviel und behindern Bond bei seinen Ermittlungen (z. B. Rosie Carver aus *Live And Let Die* oder Bibi Dahl aus *For Your Eyes Only*). Dem Geheimagenten gehen ihre unreifen Annäherungsversuche sichtbar auf die Nerven, so dass er ihnen wo immer möglich zu entkommen versucht. Obwohl diese Nebenfiguren das Frauenbild, für das die Bond-Filme bekannt geworden sind, möglicherweise mehr geprägt haben als die Hauptfiguren, konzentriere ich mich in der folgenden Betrachtung auf eine repräsentative Auswahl von weiblichen Hauptrollen, an der sich nachvollziehen lässt, in welcher Vielfalt auch die Frauentypen immer wieder variiert worden sind und wie sie bis 1995 dennoch immer wieder auf eine gemeinsame Linie gebracht wurden.

3.3.1 Die „Schaumgeborene“: Honey Rider

Eine wahre Traumvorstellung: Ein einsamer Sandstrand in der Karibik, zu hören ist nur Meeresrauschen und eine singende Frauenstimme. Derjenige, der dies zu träumen scheint, erwacht gerade unter einer Palme. Es ist James Bond, der erst langsam merkt, dass es sich doch nicht um einen Traum handelt. Er richtet sich auf, lokalisiert die Herkunft des Gesanges und erblickt ein Bild der vollkommenen Schönheit: Den Wellen entsteigt ein wohl geformtes, nur mit einem weißen Bikini bekleidetes, blondes Mädchen. Die Szene aus *Dr. No* ist charakteristisch für die gesamte Serie. Nach exakt einer Stunde Spielzeit betritt das typische „Bond-Girl“ die Szene. Die von der 26jährigen gebürtigen Schweizerin Ursula Andress gespielte Honey Rider setzt den Standard für alle folgenden Frauenfiguren – ob sie diesen nun erfüllen oder bewusst brechen würden. Von Anfang an ist sie Projektionsfläche der Begierden James Bonds. Für ihn, stellvertretend für alle (männlichen) Zuschauer, ist sie die Erfüllung sexueller Wunschvorstellungen. Dabei werden bewusst klassische Archetypen beschworen. Wie Venus, die Schaumgeborene, entsteigt Honey der Brandung. Nicht zufällig trägt sie in beiden Händen je eine Muschel.¹⁴⁵ Es ist zunächst erstaunlich, wie wenig anmutig Andress die so konnotierte Szene spielt. Sie klettert eher ungeschickt an Land und schleudert die Muscheln einfach auf den Boden. Gerade das ist aber ein hervorstechendes Charakteristikum der „Bond-

¹⁴⁵ Venus, die römische Liebesgöttin, wurde der Sage nach in einer Muschel geboren. Seit der Antike wird die Muschel in der Kunst als Fruchtbarkeitssymbol eingesetzt (vgl. WWW: www.ecole.ch/charlotte2-2.htm [27. 1. 03]; berühmtestes Beispiel ist Botticellis Renaissance-Gemälde „Die Geburt der Venus“, in dem die in einer Muschel stehende Göttin vor dem Hintergrund der Meeresoberfläche dargestellt wird. Diese Vorstellung stand offensichtlich Pate für Honey's Einführungsszene.

Girls“: Sie sind unverbildete, einfache Mädchen, die sich eine infantile Natürlichkeit bewahrt haben. Das kommt zum Ausdruck in der Ängstlichkeit, mit der sie vor dem ihr fremden Mann zurückweicht. Dies ist jedoch nicht automatisch gleichzusetzen mit Naivität. Gerade Honey Rider hat schon Einiges erlebt und weiß sich durchaus zu wehren. Sie zieht sofort ein Messer aus dem Halfter, als Bond näher kommt. Später erfährt man, dass sie früher bereits einen Vergewaltiger mit einer Giftspinne tötete. Als Muschelfischerin kann sie für ihren eigenen Lebensunterhalt sorgen. Durch Fleiß hat sie sich eine kindliche Weisheit erarbeitet. Sie lernt ein Konversationslexikon auswendig und ist schon beim Buchstaben „T“ angelangt. Natur-Kind, das sie ist, weiß sie, was gegen Moskitos hilft. Sie glaubt an die Existenz von Drachen und macht Bond darauf aufmerksam, dass es auch unbegreifliche Dinge auf Erden gibt. Und wie 23 Jahre später Natalya Simonova (siehe S. 74) fragt sie nach dem Grund für seine brutale Vorgehensweise (Bonds Antwort bleibt in beiden Fällen gleich: „weil es sein muss“). Ihr Kindesmund tut also tatsächlich eine tiefere Wahrheit kund. Dennoch muss Honey erst einen Initiationsprozess durchmachen, bevor sie eine Affäre mit James Bond beginnen kann. Erst nachdem das Abenteuer auf Crab Key bestanden und der „Drache“ als Panzerfahrzeug entzaubert worden ist, kommen die beiden sich näher – und zwar nur in der Schlusseinstellung. Die innere Unsicherheit, die das Mädchen dafür zu überwinden hat, stellt Ursula Andress in einem gelungenen Kontrast zur souveränen Überlegenheit Bonds dar. Während die beiden nach ihrer ersten Begegnung am Strand entlanggehen und sich unterhalten, spielt sie verlegen mit den beiden Muscheln, die sie immer noch in der Hand hält. Immer wieder illustriert sie den Dialog durch eine Übersprunghandlung wie ein Schmunzeln, ein Achselzucken oder das kurze Aufblitzen eines Lächelns. Durch solche Signale wird sie als Sympathieträgerin etabliert und gleichzeitig als einsame Kämpferin, die sich nur auf sich selbst verlässt, dem Geheimagenten zur Seite gestellt. Damit ist die Beziehung zwischen Bond und „seinem“ Girl definiert: Sie finden zueinander, weil sie in der Verteidigung ihres eigenen Lebens durchaus Gemeinsamkeiten haben, Bond jedoch derjenige bleibt, der den Überblick über die Gesamtsituation hat und so letztlich zum Retter avancieren kann. Dabei entspinnt sich eine erotisch geprägte Beziehung zwischen den beiden, die im ersten Film jedoch nur angedeutet wird. Hier findet sich noch, was in späteren Episoden die Ausnahme bleiben sollte, eine Anspielung auf die Möglichkeit einer längerfristigen Beziehung. Mit einer sehr direkten Frage bringt Honey Bond in eine Verlegenheitssituation: „Sind sie verheiratet, Mr. Bond?“ Doch gerade noch rechtzeitig wird das Gespräch unterbrochen.

3.3.2 Tatiana Romanova und die sanfte Seite der Sowjetunion

Auch Tatiana Romanova sendet James Bond Liebesgrüße, und zwar *From Russia With Love*. Diese Figur ist eine Variation der Honey Rider. Auch sie ist eine verführerische Schönheit, deren Körpersprache noch sehr kindlich ist (so lutscht sie im Übermut an einer ihrer Haarlocken oder hält den angefeuchteten Finger in den Fahrtwind). Auch für sie stellt das Abenteuer mit James Bond einen Reifungsprozess dar. Dieser beginnt gleich in ihrer ersten Szene, als sie den sicheren Bereich ihres bürgerlichen Lebens symbolisch verlässt und durch einen finsternen Torbogen schreiten muss, um zum Termin mit der russischen Geheimdienstleiterin Rosa Klebb zu kommen. Im Unterschied zu Honey ist Tatiana völlig unschuldig und naiv. Sie ist schon bald mehr an Bond als an ihrem Auftrag interessiert, obwohl ihr bei einem Scheitern grausame Strafen angedroht worden sind. Sie hat rosarote Träume von einer bürgerlichen Existenz, verheiratet mit James Bond im Paradies des Westens. Damit unterstützt sie die ideologische Grundtendenz der Serie. Als sich eine kritische Situation ankündigt, wird sie von Bond förmlich weggesperrt. Wie schon Honey Rider letztlich von Bond gerettet werden musste, verbleibt auch Tatiana zunächst in der Opferrolle. Völlig ahnungslos lässt sie sich von Rosa Klebb und der dahinterstehenden Verbrecherorganisation manipulieren. Es ist das Verdienst der italienischen Darstellerin Daniela Bianchi, dass die Figur nicht lächerlich wirkt. Das 20jährige Fotomodell war durch diesen Film plötzlich weltberühmt geworden. Dennoch spielte sie danach nur noch in einigen sekundären europäischen Produktionen mit,¹⁴⁶ bevor sie sich ganz aus dem Filmgeschäft zurückzog. Sie spielt die Romanova mit einer solchen Eleganz, dass ihr trotz der Vorgaben des Drehbuchs Würde verliehen wird. Wenn sie in dem Kleid, das Bond ihr schenkt, durch das Zugabteil tanzt und sich neben Bond niederlässt, haben ihre Bewegungen nichts von der Tollpatschigkeit Honeys. So kommt sie schon früher als ihre Vorgängerin in den Genuss einer Nacht mit James Bond. Doch dies ist in *From Russia With Love* nicht bloß ein attraktives Zwischenspiel, sondern wird als wesentliches Handlungselement in die Geschichte eingebunden. Das im Schlafzimmer entstandene Filmmaterial soll veröffentlicht werden, um den Geheimagenten durch einen Sex-Skandal zu ruinieren – ein gewagtes Konzept für einen Film von 1963.¹⁴⁷ Am Ende ist sie es, die Bond das Leben rettet und Klebb überwältigt. Als sie dann dem erschöpft

¹⁴⁶ z. B. in Miguel Iglesias' Drama *Las Hijas Del Cid* (ESP/ITA 1962) oder in Dino Risis Komödie *L'Ombrellone* (ITA/ESP/FRA 1966). In Persiflagen wie *Requiem per un agente segreto* (Sergio Sollima ITA/ESP/GER 1967, mit Stewart Granger) ironisierte sie ihre Erfolgsrolle.

¹⁴⁷ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 25

auf einen Stuhl sinkenden Bond die Schulter massiert, ist sie nicht mehr das schwache, unterlegene Mädchen vom Anfang. Auch das spielt Bianchi in der Schlusszene durch ihre Körpersprache aus. Die Bestimmtheit, mit der sie den in der Öffentlichkeit zudringlichen Bond zurückweist, ist der Beweis für die Reife, die Tatiana inzwischen gewonnen hat. „Wenn das so weitergeht, werden wir noch Filmstars“ – dieser letzte Satz Bonds ist von geradezu prophetischer Richtigkeit.

3.3.3 Rosa Klebb, die Antithese zum typischen „Bond-Girl“

Eine der erinnerungswürdigsten Frauenfiguren der Serie ist die der Rosa Klebb. Sie wurde gespielt von der österreichischen Darstellerin Lotte Lenya. Als Brecht-Schauspielerin hatte sie schon 1931 in der von ihrem damaligen Gatten Kurt Weill vertonten und von G. W. Pabst inszenierten Verfilmung der „Dreigroschenoper“ mitgespielt. Aus der Richtung des experimentellen Theaters kam auch der Regisseur der Romanze *The Roman Spring of Mrs. Stone* (Jose Quintero UK/USA 1961), in der sie als Kupplerin für eine verwitwete Diva mitspielte. Diese leicht reizbare, perfide Frau, die ihre Auftraggeberin hintergeht und deren neuen Geliebten noch an eine weitere Liebhaberin vermittelt, war ein Vorgeschmack auf die Rolle, die ihren Nachruhm sichern sollte. Die ersten Minuten nach der Vortitelsequenz von *From Russia With Love* werden von der damals 63jährigen bestimmt. Auf Blofelds Yacht ist sie sichtlich beeindruckt (oder nach ihren eigenen Worten „amüsiert“) von den siamesischen Kampffischen. Sie ist die ausführende Instanz in dem von Blofeld kontrollierten Machtgefüge. Ihr kommt die Umsetzung der von Kronsteen berechneten Züge zu. In dieser Eigenschaft hat sie wirkungsvolle Methoden entwickelt, um sich unwillige Untergebene gefügig zu machen. Sie ist brutal, völlig emotionslos und immer stur auf ihren Auftrag konzentriert. Bei der Rekrutierung des Killers Red Grant mustert sie seinen nackten Körper wie Schlachtvieh und ohne jede Erregung. Und völlig überraschend schlägt sie ihm probetalber mit einem Schlagring in die Magengrube. Als er daraufhin keine Miene verzieht, sehen wir sie zum zweiten Mal beeindruckt. Von Höflichkeitsfloskeln oder Ehrerbietung will sie dagegen nichts wissen. Als der Leiter der SPECTRE-Trainingsinsel ihr galant die Richtung weisen will, zuckt sie zurück. Sie will nicht wie eine Dame behandelt werden. Ihr energischer Gang und das maschinengewehrähnliche Staccato ihrer Stimme verleihen ihr eine stark maskuline Ausstrahlung. Im Gespräch mit Tatiana wird außerdem eine lesbische Neigung

angedeutet. Sie setzt die Brille auf und mustert den Körperbau der jungen Agentin zunächst mit der gleichen Sachlichkeit wie bei Grant. Als sie die Brille abgenommen hat, wird sie intimer und streicht ihr durchs Haar. Sie beneidet sie um ihre Jugendlichkeit und Schönheit. Der Zeigestab, mit dem sie Tatiana bedroht, ist eine phallusähnliche Waffe, durch die sie sich gegenüber der Attraktivität des Mädchens behauptet. Angesichts der enormen Brutalität, die sie erlebt hat, ist ihre gefühlsmäßige Seite völlig verkommen. Ihre Sexualität kommt lediglich in der Erinnerung an die Vergangenheit zum Vorschein. Mit all diesen Eigenschaften ist sie bis heute die ausgefeilteste Gegenfigur zu dem vitalen, sexuell unersättlichen Lebemann James Bond und seinen reizvollen Gespielinnen.

3.3.4 Pussy Galore und die entproblematisierte Weiblichkeit

Ganz ähnlich wie Ursula Andress' erster Auftritt erfolgt auch der von Honor Blackman in *Goldfinger*. Nachdem ein großer Teil des Films bereits vorbei ist, wird James Bond von einer so attraktiven Frau geweckt, dass er seinen Augen nicht trauen kann. Durch einen kameratechnischen Unschärfetrick wird seine Benommenheit für den Zuschauer nachvollziehbar. „Wer sind sie?“, bringt Bond gerade noch heraus. Auf den bemerkenswerten Namen „Pussy Galore“ reagiert er nur noch mit einem „Ich muss wohl träumen“. Honor Blackman war die erste Schauspielerin in der Reihe der Hauptdarstellerinnen, die bereits ein anerkannter Star war, bevor sie zur James Bond-Reihe stieß. Ursula Andress war von ihrem damaligen Mann John Derek mit großem Medienrummel in den USA als „die neue Marlene Dietrich“ eingeführt worden, obwohl sie mit der Diva aus Berlin nur das attraktive Äußere und die Herkunft teilte (Andress' Eltern waren Deutsche).¹⁴⁸ Zu einer Kino-Sensation wurde sie in jedem Fall erst durch *Dr. No*. Die aus London stammende Schauspielerin Honor Blackman dagegen war gerade dem britischen Publikum durch ihre Hauptrolle in der Fernsehserie *The Avengers* sehr vertraut geworden. Der Film nimmt darauf sogar ironisch Bezug, als Pussy James Bond mit einem gezielten Karate-Griff auf die Matte legt. Dies ist nämlich die Kampftechnik, die sie als Heldin der *Avengers* bevorzugt einsetzte. Mit ihren 36 Jahren ist sie eine der gereiftesten „Bond-Girls“ überhaupt. Sie ist selbstbewusst und auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Sie beteiligt sich nur an Goldfingers „Unternehmen Grand Slam“, um sich den Rückzug auf eine einsame Insel leisten zu können. Gesellschaft braucht sie also nicht zu ihrem Glück. James Bond

¹⁴⁸ WWW: allmovie.com/cg/x.dll?p=avg&sql=B1687 (27. 1. 03)

informiert sie gleich in ihrer ersten Szene, dass er mit seinem Charme bei ihr nicht wird landen können: „Ich bin immun.“ Dies ist eine Anspielung auf ihre lesbische Ausrichtung. „Pussy Galore’s Flying Circus“, die Flugakrobatik-Gruppe, der sie vorsteht, besteht aus einer Reihe extrem attraktiver Pilotinnen, die im Film wie Revuegirls vorgeführt werden (und damit klassische Beispiele für jene Gruppe der als „Blickfang“ eingesetzten Frauenfiguren abgeben). Goldfingers schüchternen Annäherungsversuchen entzieht sich Pussy unmissverständlich. Nur James Bond kann sie auf Dauer dann doch nicht widerstehen. In der Scheune auf Goldfingers Landsitz bricht er ihren Widerstand und verführt sie. Damit wechselt sie in mehr als einer Hinsicht die Seiten (Chapman beschreibt diesen Vorgang als eine Art moralisch-ideologischer Neupositionierung¹⁴⁹). Sie ist es, die das tödliche Nervengas in ihren Flugzeugen austauscht und so die Militäraktion gegen Goldfingers Truppe überhaupt erst möglich macht. Allein James Bonds überwältigende Männlichkeit bricht also ihre zuvor unerschütterliche Individualität und bringt sie dazu, sich ganz der Lebensweise Bonds anzupassen. Einzelgängertum ist nicht im Sinne der Solidarität im Dienste des Empires. Das ist es, was die James Bond-Serie unter „Political Correctness“ versteht. Homosexualität wird implizit mit dem Bösen verbunden. Wo sie durch James Bond nicht „kuriert“ werden kann, bleibt sie, wie im Fall von Rosa Klebb sowie dem Pärchen Wint und Kidd, ein Merkmal der Gegenseite. Pussys erotische Neuorientierung und ihre Unterordnung gegenüber Bond wird in Zusammenhang mit ihrem Seitenwechsel also als positive Entwicklung dargestellt und offenbart somit die konservative politische Tendenz der Reihe.

Bei der Wahl von Honor Blackman für die Rolle der Pussy Galore hat man ein glückliches Händchen bewiesen. Sie verliert nie ihren im wahrsten Sinne des Wortes coolen Charme. Ihr Lächeln ist immer zurückgenommen, weitet sich nie zu einem befreienden Lachen aus und vermittelt dem Gesprächspartner, ähnlich wie bei Connerys Bond, immer ein Gefühl der leicht spöttischen Geringschätzung. Mit ihrem angedeuteten Augenaufschlag, der ihren Blick nie ganz enthüllt, scheint sie ihren Gesprächspartner immer von oben herab zu betrachten. Zusammen mit dem gelegentlichen Anheben einer Augenbraue strahlt sie eine geheimnisvolle Verführungskraft aus und erzielt eine Überlegenheit in der Körpersprache, die zuvor nur Bond selbst zugemessen worden war. So wird ihre Attraktivität nicht billig weggegeben, sondern bekommt den Charakter des Unerreichbaren. Sie ist die erste Frauenfigur, die gegenüber Bond zunächst stets contra zu geben in der Lage ist. Als sie

¹⁴⁹ Chapman 2000, S. 124f.

ihn nach seinem Ausbruch aus Goldfingers Einzelhaft erwischt, ist er ihr gegenüber sogar verlegen. Sie wird als moderne, emanzipierte Frau eingeführt, die weiß, wie sie ihren weiblichen Charme zweckgerichtet einsetzen kann, sich aber ansonsten in einem von Männern dominierten Umfeld zu behaupten weiß. Als Pilotin hat sie eine überaus qualifizierte Position inne und auch ihre Garderobe betont nicht so sehr ihre körperlichen Vorzüge, sondern hat einen eher maskulinen Charakter. So trägt sie einen schwarzen Hosenanzug, ein hellbraunes Herrenjackett und einen Rollkragenpullover. Nur auf Goldfingers ausdrückliche Anordnung hin zieht sie sich etwas Verführerischeres an. Doch schließlich muss auch sie sich der Produktionsideologie der Filme unterordnen und verfällt ganz dem Geheimagenten, anstatt ihn auszuhören. Diese rasch vollzogene Wendung bleibt indes nicht so gut in Erinnerung wie der starke Part, den sie in der Auseinandersetzung zweier Männer spielte. Denn sie ist nicht, wie das klassische „Bond-Girl“, völlig abhängig von ihrem Auftraggeber und diesem auch nicht sexuell ergeben, sondern entscheidet sich ganz bewusst für ihre Mitarbeit, weil sie sich individuelle Vorteile davon verspricht. Ihre hastige Einordnung in das von den Büchern und den ersten Filmen bereits fest etablierte Schema, das sich in der Affäre mit Bond erfüllt, bedeutet also auf der Ebene der Frauenfiguren ein erstes Zugeständnis an das Gesetz der Serie.

3.3.5 Mrs. James Bond: Tracy Di Vincenzo

Wovon nicht nur Tatiana Romanova einst träumte, das geht für Tracy Di Vincenzo in Erfüllung. Sie wird Mrs. Bond. Was zeichnet sie aus, das alle jene Mädchen nicht hatten, die Bond nach Abschluss seines Auftrages beiseite legte? Durch die exakte Zeichnung ihres Wesens und dessen Entwicklung ist Tracy die psychologisch komplexeste Frauenfigur der Serie. Zu Beginn des Films ist sie so enttäuscht vom Leben, dass sie seinen Wert nicht mehr erkennt und Selbstmord begehen will. Sie ist gegenüber den Konsequenzen ihrer Handlungen völlig gleichgültig. Sie fährt mit einer mörderischen Geschwindigkeit auf einer Küstenstraße und verliert beim Spiel in einem Casino, ohne Geld dabei zu haben. Es ist gerade diese Einstellung von „Ihr könnt mich alle mal“, die James Bond an ihr fasziniert. Die Bildkadrage bei ihrem Auftritt im Casino, durch die ihre äußeren Reize hervorgehoben werden, legt zudem nahe, dass es ihre Attraktivität ist, die seine Aufmerksamkeit erregt. Sie treibt ein Spiel mit ihm, das er nicht gleich durchschaut. Nachdem er auf Einladung in Tracys Zimmer nur von einem Killer erwartet wird und

dann in seinem Appartement von ihr mit seiner eigenen Pistole bedroht wird, lehnt er einen näheren Kontakt verständlicherweise ab. Sie, nur mit Bonds Bademantel bekleidet, kommt der Aufforderung, sich anzuziehen, aber nicht nach, sondern legt sich in sein Bett. Es scheint so, als wolle sie mit einer Liebesnacht ihre Spielschulden begleichen: „Betrachten sie mich als die Frau die sie gerade gekauft haben.“ In Wahrheit benutzt sie ihn jedoch nur zu ihrem Vergnügen. Am nächsten Morgen ist das Bett neben ihm verlassen und er findet nur noch das geschuldete Geld vor. Ein Bond Connery'scher Prägung würde sich niemals von einer Frau fortlaufend so vorführen lassen. Tracy aber ist genau das, als was ihr Vater, Draco, sie beschreibt: Eine junge Frau, die ihre rastlosen Vergnügungen satt ist und merkt, dass Äußerlichkeiten nicht ausreichen, um glücklich zu werden. Als Tochter eines Bandenchefs war sie ohne ein festes Zuhause aufgewachsen und stolperte später aus purem Trotz gegen ihren Vater von einem Liebhaber zum nächsten. „Doch hinter ihrer äußeren Bravour fraß irgendwas an ihrer Seele. [...] Der übergroße Lebenshunger höhlt ein empfindsames Herz aus“, so analysiert Draco weiter. Sein Angebot, sie durch eine Heirat zu therapieren, lehnt James Bond jedoch ab. Tracys Stolz wiederum lässt es nicht zu, Teil eines Deals zwischen Draco und Bond zu werden. Beide müssen es sich dann jedoch eingestehen, dass sie sich, ohne es zu wollen, ineinander verliebt haben. Es sind die gemeinsamen Erfahrungen, die sie zusammenbringen. Beide haben sich in einem Leben, das an materiellem Luxus nichts zu wünschen übrig ließ, in viele kurzweilige Affären gestürzt, ohne je wahre Liebe zu erleben. Die englische Schauspielerin Diana Rigg war bereits die zweite Darstellerin, die man aus der komödiantischen Krimiserie *The Avengers* rekrutierte, wo sie Honor Blackmans Nachfolgerin in der Hauptrolle gewesen war. Mit Shakespeare-Stücken bekannt geworden,¹⁵⁰ blieb sie immer eine bevorzugte Theaterschauspielerin. Ihre eher grobe Gestik macht sie besonders geeignet für die Rolle des rücksichtslosen, trotzigem Mädchens. Während sie sich im Casino mit Bond unterhält, hat sie die Wangen auf der Handfläche aufgestützt. Als er sie zu einem vorsichtigeren Lebensstil auffordert, legt sie die Hand mit einer wegwerfenden Bewegung auf den Tisch. Und ihre Einladung zu einem gemeinsamen Abend spricht sie aus, indem sie den Schlüssel ihres Appartements auf den Tisch schleudert. Tracys Widerworte, als sie von Bond wegen den auf ihn angesetzten Killern verhört wird, strahlen nicht das Selbstbewusstsein aus, mit dem sich Pussy Galore zu behaupten wusste, sondern sind die Ausflüchte eines Mädchens, das es gewohnt ist, kritischen Situationen

¹⁵⁰ Als Cordelia in „King Lear“ (Royal Shakespeare Company); als Adriana bzw. Portia in den Verfilmungen von *The Comedy of Errors* (Peter Duguid und Clifford Williams UK 1964) und *Julius Caesar* (Stuart Burge UK 1970)

durch das Spielen der Beleidigten aus dem Weg zu gehen. Zu diesem Zweck zieht sie die Mundwinkel herunter, liegt mit übereinandergeschlagenen Beinen im Bett und starrt ins Leere, während sie mit Bond spricht. Im Gegensatz zu Pussy trägt Tracy keine Kleidung, die ihre femininen Reize verstecken, sondern vornehme Röcke und Kleider, die tief blicken lassen. Dies ist Teil ihrer Technik, immer das zu kriegen, was sie will. Sie wird also als desillusioniertes, verwöhntes Mädchen eingeführt, dessen krude Lebensweise sich als Fassade zum Verbergen von Einsamkeit und innerer Verletzlichkeit herausstellt. So wird sie zum einzigen Mädchen überhaupt, dem von James Bond die Tränen abgewischt werden. Doch auch Tracy macht im Laufe des Films eine Entwicklung durch. Als sie James Bond in der Schweiz wieder trifft, rettet sie ihn durch ihre Fahrkünste vor seinen Verfolgern. Ganz in 007-Manier lässt sie dabei sogar den einen oder anderen lockeren Spruch los. Wie sie selbst sagt, hat sie durch James Bond ein neues Interesse am Leben gefunden. Beim Sturm auf Piz Gloria kämpft sie dann sogar aktiv mit (eine Neuerung für ein „Bond-Girl“). Daher muss Bond seinen Beruf nicht an den Nagel hängen, um sie zu heiraten. Bei der gemeinsamen Fahrt in Richtung Hochzeitsreise wird ihr Tod dann inszenatorisch gründlich vorbereitet. James Bond glaubt, „jetzt haben wir alle Zeit der Welt“, und Tracy freut sich, das beste Hochzeitsgeschenk habe sie ja bereits: „eine Zukunft“. Darauf ermahnt sie ihr Gatte: „Vorsicht, so etwas soll man nicht beschreien“; in der englischen Originalversion formuliert er dies etwas unverblümt: „Mrs. Bond, shut up.“ So kommt es denn wie es kommen muss, weil nicht sein kann, was nicht sein darf: James Bond wird auch seine weiteren Abenteuer ohne feste Bindung bestreiten. Der Tod Tracys und die Wiederherstellung der Ausgangssituation ist also erneut eine Wendung, die dem Fortlaufen der Serie geschuldet ist. Denn ein verheirateter James Bond, Held zahlloser Liebschaften, wäre schlicht und einfach nicht vorstellbar.

3.3.6 Der Antagonismus von Spiritualität und Sinnlichkeit in der Figur Solitaire

Gleich in seinem ersten Einsatz, in *Live and Let Die*, bekommt es Roger Moore mit übersinnlichen Kräften zu tun. Diese werden personifiziert in Solitaire, einem Mädchen, das die Zukunft aus Tarot-Karten lesen kann. Diese Fähigkeit setzt sie für die finsternen Pläne des Dr. Kananga ein, der schon ihre Mutter kontrollierte. Trotz ihrer Macht ist sie also eine Gefangene. Ihr erster Auftritt im Film wird definiert über das Kartenlegen, als sie Bonds Ankunft in New York vorhersagt: „Er bringt Tod und Zerstörung.“ Erst in der

Szene in Kanangas Büro wird ihre Schönheit sichtbar. Sie macht sich noch einmal zurecht; schließlich wird sie gleich „Bond, James Bond“ begegnen. Ihm gegenüber kann sie ihre Überlegenheit zunächst gut ausspielen. Sie lässt ihn selbst die Karte aufdecken, die ihn als Narr offenbart. Wie schon der Schwarze Quarrel¹⁵¹ aus *Dr. No* ist sie ganz dem Aberglauben ihrer Kultur verfallen. Die Zauberkraft der Karten sind für sie die höchste Instanz. Geschockt nimmt sie zur Kenntnis, dass Bond die Karte der Liebenden zieht. Denn für sie bedeutet dies, dass sie bald mehr mit ihm zu tun haben wird, als Kananga lieb sein kann. Der hatte nämlich schon bei ihrer Mutter den Fehler begangen, sie durch eine einzige Liebesnacht ihrer Zauberkräfte zu berauben. Somit bekommt Solitaires Verhältnis zu Bond eine besonders delikate Note: Lässt sie sich auf eine Affäre ein, wird sie ihre Magie verlieren. Durch den sexuellen Akt würde sie das Erlebnis der Sinnlichkeit mit der Einbuße ihrer Übersinnlichkeit bezahlen: Der Verlust der Unschuld als Glaubensbekenntnis. Denn natürlich wird auch sie sich, wie Pussy Galore, von ihren Wirrungen abwenden und sich, wie Tatiana Romanova, nach einem „normalen“ Leben mit James Bond sehnen. Zunächst ist es jedoch gerade ihr Vertrauen in die Karten, das sie zum Opfer von Bonds Trick werden lässt. Nach erfolgreicher Verführung ist es dann aber ein Leichtes für ihn, Solitaire ganz auf seine Seite zu ziehen. Das Abschwören von der Glaubenswelt ihrer Herkunft und die Flucht in die Arme des britischen Agenten versprechen Schutz vor den Dämonen, die ihr die Freiheit rauben. Denn ohne ihre Hellsichtigkeit hat Kananga keinen Grund mehr, sie gefangen zu halten. Es gilt dann nur noch, seiner Rache zu entkommen. Zu diesem Zweck muss auch sie sich noch beweisen. Auf dem Flughafen ermöglicht sie durch einen beherzten Schlag sein Entkommen. Damit ist ihre Initiation abgeschlossen. Sie ist keine zwitterähnliche Marionette fremder Mächte mehr, sondern kann ihr Leben künftig unabhängig von überkommenen Riten führen. „Zum allerersten Mal in meinem Leben fühle ich mich ganz als Frau“, sagt sie. „Ich hatte immer Angst, dass ein Teil von mir in der Vergangenheit bleiben würde. Nun weiß ich, dass diese Gefahr vorüber ist.“ In Kleidung und Make-up, anfangs noch ganz dem Voodoo-Kult verpflichtet, passt sie sich nun dem europäischen Modegeschmack an. Als würdig erwiesen, kann sie von 007 dann noch mehrfach gerettet werden, bevor es mit dem Zug glücklichen Stunden entgegen geht. Die damals 22jährige britische Schauspielerin Jane Seymour, die nach *Live and Let Die* vor allem durch ihre mit zwei Golden Globes¹⁵² und einem Emmy¹⁵³ honorierte Fernseharbeit auffiel, spielt Solitaire als weitgehend

¹⁵¹ In *Live And Let Die* kooperiert Bond übrigens mit Quarrels Sohn, Quarrel Junior.

¹⁵² *East of Eden*, TV-Miniserie USA 1981; *Dr. Quinn, Medicine Woman*, TV-Serie USA 1993-98

¹⁵³ *Onassis: The Richest Man in the World*, Waris Hussein USA 1988

hilfloses Opfer zwischen Ausnutzung und männlicher Bevormundung. Durch James Bond verwandelt sie sich von einer rätselhaften, exotischen Schönheit zu einer modernen jungen Frau und erreicht so eine gewisse äußerliche Freiheit. Ihre extreme Anpassung an James Bond lässt es jedoch fraglich erscheinen, ob sie je ohne einen starken Mann im Hintergrund leben können, der die Richtung ihres Lebens bestimmt.

3.3.7 Emanzipation, im Sinne James Bonds: Anya Amasova

1977 war das Feld bereitet für die erste Figur, die einer vollwertigen weiblichen Entsprechung James Bonds nahe kommt. Während sie in Flemings Vorlage in der ersten Person über den „Spion, der mich liebte“ berichtete, ist die Erzählperspektive in der Verfilmung, die auch sonst nur wenige Elemente aus dem Roman übernimmt, nicht einer bestimmten Figur zugeordnet. In der Vortitelsequenz wird mit den Erwartungen der Zuschauer an die Geschlechterrollen der Serie gespielt. Als General Gogol vom Verschwinden des sowjetischen Atom-U-Bootes erfährt, verspricht er, sofort seinen besten Agenten auf den Fall anzusetzen. Die Sekretärin, eine russische Miss Money Penny, stellt daraufhin fest, dass dieser sich momentan auf staatlich subventioniertem Kuraufenthalt befindet. Das sowjetische „Shrublands“¹⁵⁴ heißt linientreu „Erholungsheim für verdiente Agenten des Volkes“. Der wichtigste Geheimagent jenseits des eisernen Vorhangs hat einen Codenamen, der ähnlich griffig ist wie „007“. Was XXX (sprich: Tripple X) unter Erholung versteht, sieht man in der nächsten Szene. In einem mondän eingerichteten Zimmer liegt ein junger Mann mit einem Mädchen im Bett. Sorgenvoll fragt sie ihn, wann sie sich wohl wiedersehen würden. „Sobald meine Mission erfüllt ist“, gibt er zur Antwort. Nachdem am Telefon Agent Tripple X verlangt wird, ist die Überraschung groß, als nicht er, sondern das Mädchen sich meldet. Der Überraschungseffekt wird durch einen Zoom auf ihr Gesicht unterstützt. Es handelt sich dabei also doch nicht nur um die Gespielin eines KGB-Spions. Der James Bond der UdSSR ist weiblich. Anya Amasova alias Tripple X wurde ganz bewusst in ein Umfeld platziert, das die Bond-Welt in exakter Symmetrie nachbildet. Dargestellt wurde sie von der gebürtigen Amerikanerin Barbara Bach, die vier Jahre später dadurch Schlagzeilen machte, dass sie den Ex-Beatle Ringo Starr am Rande ihrer Zusammenarbeit in der amerikanischen Steinzeit-Komödie

¹⁵⁴ vgl. Bonds Kuraufenthalt am Anfang von *Thunderball*

*Caveman*¹⁵⁵ heiratete. Ihre Karriere hatte jedoch in Europa begonnen, wo sie Auftritte in einigen wenig aufsehenerregenden Genrefilmen hatte.¹⁵⁶ Dort spielte sie meist Nebenrollen als verführerische Geliebte. Der internationale Durchbruch, der sie in das Gesichtsfeld der Bond-Produzenten brachte, war ihr erster englischsprachiger Film, die Jack London-Adaption *Wolf Larsen*.¹⁵⁷ Man hatte mit Barbara Bach also ein unverbrauchtes Gesicht und dennoch eine Darstellerin, die schon einige Schauspielerfahrung aufzuweisen hatte. Für die Rolle der Amasova gewöhnte sie sich sogar einen russischen Akzent an. Nachdem ihre Figur eingeführt worden ist, wird nachgereicht, dass ihr Geliebter im Einsatz umgekommen ist. Der Zuschauer weiß, dass Bond derjenige ist, der ihn in der Vortitelsequenz als einen von vielen russischen Verfolgern umgebracht hat. Amasova behält die Fassung und schwört Rache, ohne den Mörder ihres Fiancés zu kennen. Während einer Lightshow im ägyptischen Gizeh begegnen sich die beiden Agenten das erste Mal. Die Szene, in der die Pyramiden zur Projektionsfläche audiovisueller Klischees der Filminszenierung werden, ist eine ironische Reflexion der Cinematographie als solcher (siehe S. 157). Schließlich entkommt das Killer-Ungetüm Jaws dem ihn verfolgenden 007 durch einen dramatischen Beleuchtungswechsel. Da sieht sich Bond der schönen Amasova gegenüber. Diese erste Begegnung verläuft seltsam unverbindlich und stellt kaum mehr als ein gegenseitiges Beschnuppern dar. Erst beim zweiten Treffen im Hotel kommt ein ironisch-bissiges Gespräch zustande, dessen doppelbödiger Witz darauf beruht, dass ausgerechnet James Bond mit einem weiblichen Agenten der Sowjetunion zusammenarbeiten soll. Zu seiner Irritation werden gerade Amasovas feminine Reize unübersehbar zur Schau gestellt. Trotz dieser leichten Ironisierung kann von einem Paradigmenwechsel also nicht die Rede sein. Die Tatsache, dass Tripple X mit Bond nicht nur den Status als Geheimagent gemeinsam hat, sondern auch die unwiderstehliche erotische Anziehungskraft, festigt sogar noch das Frauenbild der „Bond-Girls“, die zuallererst sexuell anziehend zu wirken haben. Mit dem Respekt von Roger Moores Bond, dessen Selbstbewusstsein sich oftmals aus der gnadenlosen Verhöhnung der ihn begleitenden Frauen speist, kann sie ohnehin nicht rechnen. Beide Agenten arbeiten konkurrierend an demselben Fall und stechen sich immer wieder gegenseitig aus. Ein Vorteil für den Einen oder die Andere ist zunächst nicht auszumachen. Barbara Bach spielt die Amasova als eine harte, von der sowjetischen

¹⁵⁵ Rudy De Luca und Carl Gottlieb USA 1981

¹⁵⁶ z. B. in der Romanze *Un Peu de Soleil Dans l'Eau Froide* (Jacques Deray FRA 1971) oder dem Kriminalfilm *Il Cittadino si Ribella* (Paolo Cavara FRA/ITA 1972)

¹⁵⁷ Giuseppe Vari/Joseph Green ITA 1975

Militärschule gestählte Kämpferin, die es gelernt hat, ihre Emotionen im Interesse der Mission zu kontrollieren. Dies kommt insbesondere in der Szene zum Ausdruck, als sie vom Tod ihres Geliebten erfährt. Sie bleibt stramm vor ihrem Vorgesetzten stehen, ein leichtes Öffnen des Mundes und ein kurzes Absenken des Blickes sind die einzigen Anzeichen der Trauer, die nach außen dringen. Ansonsten gibt sie sich stets wortkarg und sachlich. Sie beobachtet ihren Konkurrenten misstrauisch und will in ihrer Eigenschaft als Agent anerkannt werden. Im entscheidenden Moment, der Auseinandersetzung mit Jaws, versagt sie jedoch und will sich einsam aus dem Staub machen. Dabei agiert sie, ganz im Gegensatz zu Bond, nervös und ungeschickt. Obwohl sie also einen ähnlich hohen Ausbildungsstandard wie ihr britischer Kollege genossen hat, erweist sie sich im Ernstfall doch als die Unterlegene. Auf einer Bootsüberfahrt setzt sie dann als letzte Waffe ihre weibliche Verführungskraft ein, um Bonds Aufmerksamkeit zu vernebeln und einen Mikrofilm von ihm zu stehlen. Damit gliedert sich auch Amasova in die Reihe jener undurchschaubaren Schönheiten ein, deren äußerer Glanz für den Helden das Verderben zu bringen droht – dieser Topos wird schon in den Titelsequenzen immer und immer wieder vorgeführt (siehe S. 218f.). Trotz eines neuartigen Ansatzes kehrt der Film also wiederum zu erprobten Mustern zurück. Es ist Bond, der den Kampf gegen Stromberg und Jaws besteht und das Mädchen von der untergehenden Atlantis rettet. Trotz Amasovas Einführung als Meisterspionin und ihrem entschlossenen Auftreten sind es seine geschlechtsspezifischen Stärken, die das Paar letztlich siegreich werden lassen. Und auch ihre Rachgier schmilzt am Schluss in seinem Charme dahin und macht anderen Gelüsten Platz, so dass James Bonds Ausnahmestatus als gleichzeitig härtester und verführerischster Geheimagent unangetastet bleibt. Und der allererste Eindruck, den der Zuschauer von Amasova gewann, war am Ende doch nicht so trügerisch.

3.3.8 Melina Havelock, die Elektra des Bond-Universums

„For Your Eyes Only“ sind die Geheimakten überschrieben, in denen die Aufträge der Doppelnull-Agenten dargestellt werden. Visualisiert wird der Titel des gleichnamigen Films in den Augen Melina Havelocks, auf die nach dem Mord an ihren Eltern in einer Detailaufnahme Bezug genommen wird. Es ist kein entsetzter Blick, sondern der zornige Ausdruck wilder Entschlossenheit zu Rache. Melinas Lebenseinstellung ist ganz von ihrer kulturellen Herkunft bestimmt. Als „halbe Griechin“ (wie sie selbst sich bezeichnet) schätzt sie den Familienverbund als höchstes Gut. Man sieht sie zum ersten Mal im

Anflug auf das Forschungsschiff ihrer Eltern. In Vorbereitung dieses Besuches macht sie sich noch einmal hübsch. Erneut betont also der erste Auftritt eines „Bond-Girls“ die Notwendigkeit, ihre äußere Attraktivität Anderen zu präsentieren. In Parallelmontage wird das Schiff des verdeckt für den Geheimdienst arbeitenden Archäologenehepaars gezeigt, das seine Tochter bereits erwartet. Der Zusammenhang wird durch ein Portrait Melinas hergestellt, das der Vater auf seinem Tisch stehen hat. Nach herzlicher Begrüßung kommt der Schock: Derselbe Mann, der Melina eben herbrachte, kehrt mit seinem Flugzeug um und feuert aus allen Rohren auf die Insassen des Schiffs. Als Melina den Tod der Eltern feststellt und dabei den Entschluss fasst, den Mörder zu töten, ertönt ein vibrierender Akkord, der ihr südländisches Temperament ausdrücken soll; er wird ihre Auftritte leitmotivisch durch den Film begleiten. Gespielt wird die Rolle von der 23jährigen Französin Carole Bouquet, die gleich in ihrem ersten größeren Film zum Star geworden war: In Louis Bunuels schwarzer Komödie *Cet obscur objet du désir* (FRA 1977) spielte sie die ambivalente Figur einer jungen Frau, die ihren Liebhaber durch die wechselweise Anregung und Enttäuschung seiner fleischlichen Gelüste zu kontrollieren versucht.¹⁵⁸ Die mysteriöse Unnahbarkeit, die sie sich in diesem surrealistischen Film aneignete, bringt sie auch in *For Your Eyes Only* mit ein. Die äußere Attraktivität dieser Figur basiert nicht auf erotischen Reizen und der Zurschaustellung einer großen Oberweite. Ihre scharf geschnittenen Züge und das rosafarbene Makeup, das nur Lippen und Augenbrauen zart betont, lässt ihr Gesicht wie Porzellan erscheinen, fast maskenhaft. Sie mustert ihren Gesprächspartner immer sehr genau, mit abschätzendem, durchdringendem Blick. Sie kneift dabei manchmal sogar die Augen etwas zusammen. Sie hat eine kühle, emotionsarme Ausstrahlung. Ihr Rachefeldzug erfolgt weniger aus einem persönlichen Hassgefühl heraus als aus Traditions- und Familienbewusstsein. Bei ihrer ersten Begegnung, als sie wie aus dem Nichts auftaucht und einen seiner Verfolger mit Pfeil und Bogen zur Strecke bringt, begrüßt James Bond sie mit „Wer sie auch sind, sie haben sich gut eingeführt“. Obwohl sie gleichermaßen Tapferkeit wie Schönheit besitzt, ist sie kein zweiter James Bond. Sie setzt ihre eigenen Waffen und Methoden ein. Sie fährt nicht, wie die meisten anderen „Bond-Girls“, einen schnittigen Sportwagen, sondern einen zitronengelben Citroen 2 CV. Während Bond sogar mit diesem Wagen eine rasante Verfolgungsjagd erfolgreich abschließen kann, bringt Melina ihn aber zum Umkippen, als sie versucht, einem entgegenkommenden Bus über eine Böschung auszuweichen. „Sie haben doch nichts dagegen, wenn ich jetzt fahre“, schließt Bond an seine frauenfeindlichen Äußerun-

¹⁵⁸ Carole Bouquet teilte sich die doppelt besetzte Rolle der Conchita mit der spanischen Schauspielerin Angela Molina.

gen aus *The Spy Who Loved Me* („Frau am Steuer“) an und übernimmt das Lenkrad. Ihre Rachlust kann er nicht nachvollziehen. Mit fernöstlicher Weisheit („Bevor du dich anschickst, zur Rache zu schreiten, schaufele lieber zwei Gräber“) kommt er bei ihr nicht weit. „Ich erwarte nicht, dass Sie mich verstehen. Sie sind Engländer“, erwidert sie. „Griechische Frauen lieben Elektra. Am Mörder ihrer Lieben Rache zu nehmen, ist ihre Pflicht.“ Trotz alledem braucht es nur den Bond’schen Charme, um sie zu überreden, sich aus dem Fall herauszuhalten, nach Griechenland zurückzufahren und dort in Sicherheit zu bleiben. „Ich habe noch nicht die Kraft gehabt, seinen Arbeitsraum zu betreten“, gesteht sie später, als Bond sie nach Indizien auf dem Schiff ihres Vaters fragt. Die Frau, die als nahezu unbeugsam starke Figur eingeführt wurde, stellt sich im Laufe des Films als im Grunde schüchternes, schutzbedürftiges Mädchen heraus. Immerhin kann sie ihre Expertise in der Unterwasserforschung anbringen. Doch als sie in ihren unbeweglichen Taucheranzügen angegriffen werden, muss Bond sie retten („James, ich schaff‘ es nicht!“ „Freilich schaffst du’s.“) Und als es darum geht, einen lästigen Angreifer vom Mini-U-Boot abzuschütteln, übernimmt er lieber wieder selbst das Steuer. Als er dabei einige antike Säulen schrammt, weist ihn die archäologisch scheinbar versierte Melina noch zurecht: „Vorsicht, James! Die sind 5000 Jahre alt!“ So früh gab es aber in Europa noch nicht mal Megalith-Bauwerke. Was als Nachweis ihrer Fachkompetenz dienen soll, wird (möglicherweise durch mangelndes Grundwissen der Drehbuchautoren) unfreiwillig zu einer intellektuellen Panne, die ganz im Gegensatz zu der auf allen Gebieten unerschütterlichen Versiertheit Bonds steht. Melinas Beitrag zum Gelingen des Unternehmens ist am Ende nicht größer als der des Papageis, der im Moment größter Ratlosigkeit das Versteck des gesuchten ATAC-Geräts preisgibt. Wie schon Anya Amasova wird auch sie durch Bond am Erfüllen ihres Racheschwurs gehindert, als sie Kristatos umbringen will („Nein Melina. Das ist keine Antwort“). Damit wird erneut eine Frauenfigur auf die politisch korrekte Linie der Serie gebracht: Nur ein James Bond hat die Lizenz zum Töten. In der obligatorischen Zweisamkeit der Schlusszene, als sie sich für ihn enthüllen darf, taucht die Grundcharakterisierung der unterkühlten Melina-Figur immerhin noch mal andeutungsweise auf. Sie strebt kein sexuelles Abenteuer mit Bond an, sondern wünscht sich, bei Mondlicht im Meer zu schwimmen.

3.3.9 Vom Bond-Girl zur Gegenspielerin und zurück: Andrea Anders und Octopussy

Die gebürtige Schwedin Maud Adams hatte die seltene Chance, gleich in zwei James Bond-Filmen führende Rollen zu übernehmen. Dies ist deswegen bemerkenswert, da seit dem Beschluss, Sylvia Trench verschwinden zu lassen, die verbindliche Regel gilt, dass James Bond in jedem Film wieder neue Liebschaften beginnt. Der Möglichkeit, dass er im Laufe der Jahre langanhaltende Beziehungen aufbauen könnte, wird so bewusst entgegen gewirkt. Nach der beim Publikum geringen Akzeptanz des Ansatzes von *On Her Majesty's Secret Service* war James Bond wieder der Held der Affären und One-Night-Stands. Auch Maud Adams kehrt nicht in derselben Rolle in die Serie zurück. In *The Man With the Golden Gun* spielt sie noch Scaramangas Gefangene im goldenen Käfig, Andrea Anders. Wie viele der weiblichen Hauptfiguren gibt sie sich zunächst noch als selbstbewusste, energische Frau, die auch einen James Bond mit der Waffe beiläufig bedroht und dabei telefoniert. Doch von Anfang an wird auch ihre Erotik betont. Als James Bond sie zum ersten Mal sieht, steht sie nackt unter der Dusche. Und nachdem sie seinen rabiaten Verhörmethoden nicht standgehalten hat, ist sie mehr James Bond hörig als ihrem Geliebten Scaramanga, dessen verzweifelt wirkende Annäherungsversuche sie gleichgültig hinnimmt. Schon in der Vortitelsequenz wird deutlich, dass dieser Mann ihr außer Reichtum nichts bieten kann, auch wenn er es gerne würde. Als er sie dann mit seinem goldenen Colt streichelt, zuckt sie leicht zurück, lässt ihn jedoch gewähren. All dies tut sie jedoch nur, weil sie weiß, dass sie in der Gewalt Scaramangas ist. Dieser Umstand wird von Bond auch systematisch ausgenutzt, als er darauf hinweist, dass Scaramanga sie möglicherweise umbringen wird, wenn sie nicht weiterhin mitspielt – nunmehr nach Bonds Direktive. Dass Andrea keineswegs glücklich darüber ist, zum Spielball zwischen den beiden Männern geworden zu sein, drückt Maud Adams durch einen traurigen, oft ins leere gehenden Blick aus. Als sie Bond gesteht, dass sie ihn zu ihrer Befreiung hergelockt hat, kann sie ihm nur schwer in die Augen schauen und lässt den Blick oft sinken. Sie empfindet eine tiefe Sehnsucht nach Freiheit, Abwechslung und sexueller Erfüllung, die sich notwendigerweise mit der Idealfigur James Bond verbindet.

Ihre eigentliche Stärke, nämlich Frauenfiguren mit einer finsternen Seite,¹⁵⁹ konnte Maud Adams erst bei ihrer erneuten Besetzung in der Titelrolle von *Octopussy* ausspielen. Trotz der enormen Publicity konnte sie beide Auftritte nicht in einen beständigen Star-Status

¹⁵⁹ WWW: allmovie.com/cg/x.dll?p=avg&sql=B303 (27. 1. 03)

umwandeln. Die dann 38jährige, die wie viele „Bond-Girls“ aus der Model-Branche rekrutiert wurde, war in den frühen 70ern nach Los Angeles gezogen. Nach ihrem ersten Auftritt an der Seite James Bonds spielte sie Hauptrollen in einigen Mainstream-Produktionen Hollywoods¹⁶⁰ und des US-Fernsehens. Aus dem Tal der Vergessenheit rettete sie die Rolle der Octopussy. Bei ihrem ersten Erscheinen wird der Eindruck vermittelt, als wäre sie der erste große weibliche Gegenspieler, mit dem sich Bond auseinandersetzen muss. Ihre Einführung erfolgt mit exakt den Mitteln, die sich seit Blofelds Zeiten für Bösewichter etabliert haben. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen, während sie ihrem Partner Kamal Khan neue Anweisungen gibt. Und ihr Wesen wird symbolisch mit einem gefährlichen Vertreter des Tierreichs verbunden. Ihr bevorzugtes Haustier ist ein Oktopus. Dieser Verweis auf das Emblem der Blofeld-Organisation SPECTRE ist keineswegs zufällig. Hier steht er für die Glaubensgemeinschaft, der sie vorsteht und deren Vielzahl von Mitgliedern wie die Tentakel des Kopffüßers einer Zentralgewalt gehorchen. Durch ihre Einkünfte aus dem Schmuggelgeschäft kann sie sich eine eigene Insel leisten, die zum Sitz dieser Gemeinschaft wird und die nur von Frauen betreten werden darf. Wie der typische Gegenspieler nutzt sie den Aberglauben einfacher Menschen für ihre Zwecke aus und erlangt von diesen bedingungslosen Gehorsam. Die Streitkraft ausschließlich weiblicher Untergebener, die sie kommandiert, ist ein Gegenbild zu den sonst üblichen gewehrbewaffneten männlichen Armeen. Ihre Zirkustruppe voller attraktiver Mädchen ist ein Echo von „Pussy Galore’s Flying Circus“. Sie setzen keine Waffen ein, sondern überrumpeln ihre Gegner durch artistische Kunststücke. Die Ästhetik dieser Vorgehensweise kontrastiert die sonst beim Showdown übliche Schießerei. Maud Adams spielt Octopussy als selbstsichere, gereifte Frau, die über viel Autorität verfügt und es nicht nötig hat, sich in irgendwelche Abhängigkeiten zu begeben. Verfliegen ist die Stimmung der sehnsüchtigen Unzufriedenheit, mit der sie die Figur der Andrea Anders ausgestattet hatte. Trotz ihrer bequemen indischen Kleidung bewegt sie sich mit kurzen, gemessenen Schritten vorwärts. Ihre Gestik gleicht der eines Geschäftsmannes. So führt sie z. B. beim Gespräch, während sie nachdenkt, die Hände vor dem Bauch zusammen und streckt Daumen und Zeigefinger aus, so dass sie sich berühren – eine ähnliche kontemplative Geste wie wir sie auch bei Stromberg beobachtet haben. Dann weist sie Bond mit einer deutenden Handbewegung seinen Platz auf dem Sessel zu, setzt sich selbst hin und schlägt die Beine übereinander; ganz so, wie es ein Manager bei einem Geschäftstreffen machen würde. Dabei stützt sie sich mit dem Ellbogen auf der Armlehne

¹⁶⁰ etwa in Norman Jewisons *Rollerball* oder in Val Guests *Killer Force* (beide USA 1975)

ab, ohne jedoch ihr ganzes Gewicht damit zu belasten. Ihre ganze Körpersprache strahlt also Eleganz und Würde aus. Wie wir uns erinnern, war auch das ein Merkmal der Bond'schen Gegenspieler. Später wird sie wie ein Westernheld breitbeinig dastehen und mit beiden Händen eine Pistole abfeuern. Octopussy hat eine besondere Beziehung zu James Bond. Er verfolgte einst ihren Vater, der den MI6 verraten hatte und Selbstmord beging, nachdem er durch 007 aufgespürt worden war. Doch sie will ihren Vater keineswegs rächen, sondern dankt dem Geheimagenten noch dafür, dass er es ihrem Vater ermöglichte, sein Gesicht zu wahren. Sie glaubt, mit Bond seelenverwandt zu sein und deutet an, ihn an ihrem Geschäft beteiligen zu wollen. Als er ablehnt, reagiert sie ungehalten: „Natürlich tust Du es für Königin und Vaterland. Ich habe kein Vaterland. Auf meinen Kopf ist kein Preis ausgesetzt. Bei einem bezahlten Killer brauche ich mich nicht zu entschuldigen für das, was ich bin.“ Dabei nimmt sie ihr Gegenüber fest ins Visier und streckt mehrfach, wie in einem instinktiven Drohgustus, das Kinn heraus. Wie Natalya Simonova 12 Jahre später (siehe S. 74), so wird auch Octopussy durch einen heftigen Kuss ruhig gestellt. Während sie sich anfangs noch heftig dagegen wehrt, signalisieren kurz darauf ihre nunmehr geschlossenen Augen, der halb geöffnete Mund und der dahingehauchte Seufzer „Oh James“, der so typisch ist für die vielen, 007 völlig ergebenden weiblichen Nebenfiguren, dass sie den Vorgang durchaus genießt. In James Bonds Charme vergehen wieder einmal Kritik und Konflikt wie Eiswürfel in der Sonne. So ist es nicht sehr verwunderlich, dass sie auf seine Seite wechselt, als sie merkt, dass sie von Khan und Orlov hintergangen wird. Octopussy erfüllt also zunächst männliche Rollenklischees und repräsentiert den typischen Gegenspieler, entwickelt sich dann aber mehr und mehr in Richtung des stereotypen „Bond-Girls“. Die in der Bond-Welt herrschenden Naturgesetze werden so allerdings verletzt: Wenn der böse Gegenpol zu 007 sich auflöst, verflüchtigt sich die Spannung zwischen den Antipoden. Deswegen hat man in *Octopussy* ohne Rücksicht auf dramaturgische Logik gleich zwei weitere Bösewichter eingesetzt (vgl. S. 112f.). Und am Schluss ist es wieder das Mädchen, das hilflos über dem Abgrund baumelt. Es bleibt Bond vorbehalten, sie mit einer Hand rettend heraufzuziehen.

3.3.10 Die neue Form der Weiblichkeit: May Day

Wahrhaft verzaubert reagiert Monsieur Aubergine auf die Papier-Schmetterlinge „The Enchanted Papillon“, die zur gepfiffenen Melodie einer Performance-Künstlerin durch das Eiffelturm-Restaurant flattern. Sein Gesprächspartner, James Bond, ist unbeeindruckt und schaut sich den im schwarzen Overall verhüllten Mann an, der die Schmetterlinge von einer Empore aus steuert. Er schenkt ihm aber keine weitere Beachtung, so dass ihm entgeht, wie eine andere Gestalt in Schwarz den Mann niederschlägt und eine eigene Angel mit einem Schmetterling auswirft. Dieser aber ist vergiftet. Das bekommt Aubergine umgehend am eigenen Körper zu spüren. Mit einem dramatischen Fallschirmsprung vom Eiffelturm entkommt der verummte Attentäter. Im Motorboot, das er zur Flucht auf der Seine besteigt, stellt sich heraus, dass es sich dabei um May Day handelt, die extravagante Begleiterin des Hardware-Herstellers Max Zorin, die Bond bei einem Pferderennen aufgefallen war. *A View to a Kill* präsentiert noch einmal eine Killerin, die der Bösartigkeit Rosa Klebbs nahe kommt. Während ihre Vorgängerinnen (z. B. Fiona Volpe aus *Thunderball* oder Helga Brandt aus *You Only Live Twice*) weibliche Reize gegen 007 ins Feld führten, ist sie die weibliche Abwandlung eines klassischen Handlangers im Gefolge des Gegenspielers. Ihre Erscheinung ist maskulin und athletisch, ihr Wesen ohne menschliche Emotionen und erbarmungslos. Zorins Annäherungsversuche wehrt sie angewidert ab. James Bond hat da mehr Glück: May Day beginnt mit ihm eine (von Zorin zu Aushörzwecken gebilligte) Affäre. Offenbar will auch Bond dadurch nur an Informationen kommen. Denn 23 Jahre nach Honey Riders Schaumgeburt definiert sich sein inzwischen weltbekannter Frauengeschmack immer noch über feminine Schönheiten wie Octopussy oder Anya Amasova. „Sie sind eine Frau, die weiß, was sie von wem will“, stellt Bond fest. Und tatsächlich ist sie eine Opportunistin. Während Bond mit dem Auto im See untergeht, scheint sie sich doch auf Zorins Avancen einzulassen. Nachdem der sie aber zu hintergehen versucht, läuft sie endgültig über und verhindert durch ihre enorme Kraft eine Katastrophe. Heldenhaft opfert sie sich für die Rettung des Silicon Valley. Damit wird erneut eine anfangs etablierte Prämisse umgedreht und eine Figurencharakterisierung in ihr Gegenteil verkehrt. Die damals 33jährige Jamaikanerin Grace Jones war vor ihrem Auftritt als May Day bereits ein Superstar in der Funk-Musikszene. In den USA hatte sie seit den frühen 70ern als Model ihr Glück versucht. Nach ihrem

Durchbruch als Popstar schuf sie in einschlägigen Action- und Sexploitationfilmen¹⁶¹ eine Leinwand-Persona, hinter deren mysteriöser, exotischer Sexualität sich äußerste Verachtung gegen das männliche Geschlecht und ein explosives Gewaltpotential verbergen. Programmatisch war daher ihr Auftritt in der Horror-Komödie *Vamp* (Richard Wenk USA 1986). Bis zu jenem unvermeidbaren Plot-Twist bringt sie auch als May Day Einiges von dieser Ausstrahlung mit ein. Die Bilder verraten ebenso wenig über die Herkunft dieser Figur wie die Handlung selbst. Die bizarren Kleider in oft grellen Farben, die sie trägt, wirken futuristisch und sind nicht eindeutig einem bestimmten Kulturkreis zuzuordnen. Ihr Kopf ist meist von einem Tuch oder einer Kapuze umhüllt, was sie optisch in die Nähe urtümlicher, mit geheimnisvollen Kräften versehener Magier oder Druiden rücken lässt. Ihre Haare sind zu zwei hörnerähnlichen Rollen geflochten, die sie animalisch, fast schon teuflisch aussehen lassen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch ihr Makeup, das ihre steil ansteigenden Augenbrauen und ihre großen, ausdrucksstarken Augen durch schmale schwarze Linien betont. Als typische Mittlerfigur geizt sie mit Worten und drückt sich vornehmlich durch Gesten aus. Als sie James Bond bei Zorins Fest davon abhalten will, die Gemächer des Anwesens unauffällig zu durchsuchen, nagelt sie ihn mit ihrem Blick förmlich fest. Obwohl er größer ist als sie, neigt sie ihm ihren Kopf dabei nicht entgegen, sondern hebt nur ihre Pupillen an. Dieser von schräg unten kommende Blick hat, beispielsweise in Horrorfilmen, schon vielfach zur Darstellung des Bösen gedient.¹⁶² Ihre Hand, die zuvor bedächtig an ihrem Kinn geruht hat, hebt sie an und streckt den Zeigefinger in einem Drohgustus aus, der Bond die Richtung weist, in die er zurückgehen soll, und gleichzeitig wie eine auf ihn gerichtete Waffe erscheint. Die Wandlung dieser so sorgfältig eingeführten Figur zur betrogenen, sich selbst für das Gute aufopfernden Heldin innerhalb des groß angelegten Showdowns wirkt überhastet und wenig überzeugend. Die Anwesenheit einer Frau, die physisch stärker ist als James Bond und zur eigentlichen Retterin des Abendlandes avanciert, deutet jedoch an, dass auch Geschlechterrollen, die so festgeschrieben sind wie die in dieser Serie, nicht unveränderbar sind.

¹⁶¹ *Gordon's War* (Ossie Davis USA 1973), *Deadly Vengeance* (Amin Chaudhri alias A.C. Qamar USA 1981), *Conan the Destroyer* (Richard Fleischer USA 1984)

¹⁶² Auch der berühmte „Kubrick-Gaze“ bedient sich dieses Wirkungsmechanismus. Dargestellt z. B. von Jack Nicholson in *Shining* (Stanley Kubrick USA/UK 1980), ist es ein bedrohlich wirkender Blick, der auszusagen scheint, dass man sein Gegenüber durchschaut hat und jede Flucht zwecklos ist.

3.3.11 Die Killerfigur als Verführerin: Xenia Onatopp

Der von Grace Jones eingeführte Frauentyp findet eine Variation in *GoldenEye*. Auch Xenia Onatopp ist eine „Henchwoman“, die physische Kraft und erotische Ausstrahlung miteinander verbindet. In einer Abwandlung der Vortitelsequenz von *On Her Majesty's Secret Service* liefert sich Bond mit ihr eine rasante Autojagd, bevor er sie im Casino näher kennen lernt. Dabei stellt sich heraus, dass in ihr mehr steckt als nur eine sportliche FahrerIn. Ihr suggestiver Umgang mit Karten und Zigarre verleiten Bond zu der Äußerung: „Scheint so, als hätten wir die gleichen Leidenschaften.“ Was das Glücksspiel angeht, ist sein Bakkarat-System jedoch seit „Casino Royale“ als unschlagbar bekannt. Die gegenseitige Sondierung der beiden wird danach bei einem Glas Wodka Martini (geschüttelt, nicht gerührt) fortgesetzt. „Der Trick ist, auszusteigen, so lange man noch vorne ist“, ist Xenias Lebensmotto. Auch sie ist eine Opportunistin. Nach dem Ende der Sowjetunion hatte sich die Kampfpilotin dem Janus-Verbrechersyndikat angeschlossen. Dort ist sie insbesondere für die Todeskommandos zuständig. In Kostümierung (ein schwarzes Kleid mit einem weiten Dekolletee, das in stachelähnlichen Spitzen geschnitten ist) und Makeup (lange Fingernägel, schmale, geschwungene Augenbrauen und blutrote Lippen) wird sie von Anfang an als eine Art Spinnenfrau inszeniert. Als Auftragskillerin fängt sie ihre Opfer ein und wer in ihrem „Netz“ landet, ist verloren. Anspielungen auf die schwarze Witwe haben in der James Bond-Serie Tradition. Diese Giftspinne mit roten Punkten auf dem Rücken ist dafür bekannt, dass sie das Männchen nach dem Geschlechtsakt umbringt. Während ihrer Einsätze handelt Xenia nach animalischen Instinkten. Das Töten bringt ihr sexuelle Befriedigung. Sogar ihr Komplize Ourumov nimmt das mit großer Irritation zur Kenntnis. Ihre bevorzugte Tötungsmethode ist das Erwürgen des Gegners mit ihren Unterschenkeln. Gleich zu Beginn kommt auf diese Weise ein General während des Geschlechtsakts ums Leben. Was zu Lotte Lenyas Zeiten noch in diskreten Andeutungen versteckt werden musste, wird hier offen gezeigt. Xenia wird nicht, wie zahllose andere Vertreterinnen der Gegenseite seit Miss Taro (*Dr. No*) von Bond verführt und anschließend außer Gefecht gesetzt. Sie ist selbst die Verführerin und dem Geheimagenten offensichtlich nicht nur körperlich überlegen, sondern bestimmt auch den Ablauf des Geschlechtsaktes zwischen den Beiden. Dies ist Teil der Dekonstruktion des Bond-Mythos, wie er in Kapitel 1.1.6 beschrieben wurde. Sie unterliegt Bond nicht im Kampf, sondern wird beim Absturz ihres Hubschraubers durch ihr eigenes Befestigungsseil in den Tod gerissen. Wie gekreuzigt hängt sie schließlich in einer

Astgabel. Wenn ihre Figur durch solche grotesken Überzeichnungen auch zu einer Karikatur wird, so hielt man immerhin einen Kurs konsequent durch und verwandelte Xenia nicht in eine Vorkämpferin James Bonds. Für die 31jährige Holländerin Famke Janssen bedeutete diese Rolle den Durchbruch im Filmgeschäft. Der publicityträchtige Auftritt neben Pierce Brosnan öffnete ihr die Tore zu den Kassenschlagern Hollywoods.¹⁶³ Ausschlaggebend für die Berufung als subversives Anti-„Bond-Girl“ war ihre Rolle in einem Thriller des amerikanischen Fernsehens. Darin hatte das ehemalige Mannequin ein verführerisches *Model By Day*¹⁶⁴ gespielt, das sich des nachts in einen Racheengel auf der Jagd nach dem Mörder ihrer Zimmernachbarin verwandelt. Betrug und Rache blieben bestimmende Themen ihrer Rollen, ob es im Genre des Horrorfilms¹⁶⁵ gegen übernatürliche Kräfte oder in Thrillern¹⁶⁶ gegen irdische Verräter ging. Auch klassische amerikanische Autorenfilmer griffen auf der Suche nach visuellen Reizen im Hintergrund ihrer Hauptdarsteller dankbar auf Janssens abgründige Sinnlichkeit zurück.¹⁶⁷ Im Kontext der Bond-Reihe ist ihr Verdienst die Vollendung der Kreation eines Frauentyps, der in Person von May Day noch einen frühen Tod gefunden hatte.

3.3.12 (Fast) ein weiblicher Gegenspieler: Elektra King

„Wer ist denn diese junge Frau?“ Die gutaussehende Dame, die bei dem Begräbnis in der Nähe des schottischen MI6-Hauptquartiers Beileidsbekundungen entgegennimmt, erregt Aufsehen bei den anwesenden Geheimagenten. James Bond weiß die Antwort: „Die Tochter von King. Elektra.“ Als nächste Verwandte jenes britischen Industriellen, der in der Vortitelsequenz von *The World Is Not Enough* durch ein Attentat ums Leben kam, war sie einige Jahre zuvor selbst Opfer eines terroristischen Entführungskommandos. Damals entkam sie, indem sie die Wachmänner verführte und anschließend erschoss. Mit derselben Entschlossenheit übernimmt sie nun die Firma ihres Vaters. Sie hat jedoch ihre eigene Art, Geschäfte zu führen. Sie ist weniger skrupellos und ändert die Führung ihrer Ölpipeline aus Rücksicht auf die Kultur der aserbaidischen Dorfbewohner. Vom Geheimdienst wird sie als Köder für den Terroristen Renard eingesetzt. Dies führt zu

¹⁶³ *The Faculty*, Robert Rodriguez USA 1998; *House on Haunted Hill*, William Malone USA 1999; *X-Men*, Brian Singer USA 2000

¹⁶⁴ Christian Duguay USA 1994

¹⁶⁵ *Lord of Illusions*, Clive Barker USA 1995

¹⁶⁶ an der Seite von Harvey Keitel in *City of Industry*, John Irvin USA 1997

¹⁶⁷ Robert Altman in seinem Neo-Noir *The Gingerbread Man* und Woody Allen in seiner Hollywood-Satire *Celebrity*, beide USA 1998

Komplikationen mit ihrem Bewacher James Bond, dem sie inzwischen nähergekommen ist. „Sie haben gelogen. Sie haben mich als Lockvogel benutzt. Sie haben mich geliebt – warum? Zum Zeitvertreib, während Sie auf seinen Angriff gewartet haben?“ Wie schon in den beiden vorangegangenen Filmen wird also auch hier Bonds umtriebige Sexualleben in Frage gestellt. Elektra aber ist eine blendende Schönheit, die nach außen Selbstbewusstsein zeigt, in Gefahrensituationen (wie dem Angriff im Gebirge) aber hysterisch reagiert: Damit erscheint sie zunächst als klassisches „Bond-Girl“ im Stil von Tiffany Case (*Diamonds Are Forever*). Ihre Rolle wird jedoch noch mit einem komplexeren psychologischen Hintergrund versehen. James Bond tritt ihr, entsprechend seiner seit Sean Connery leicht gealterten Persona (vgl. S. 58), eher als Vaterfigur denn als Liebhaber gegenüber. Als er bei seinen Nachforschungen auf eine Videoaufnahme stößt, die sie tränenüberströmt unmittelbar nach dem Freikommen aus der Entführung zeigt, versucht er unwillkürlich, ihrem Abbild auf dem Computermonitor die Tränen zu trocknen. Elektras erster Auftritt beim Begräbnis ihres Vaters zeigt sie noch als Trauernde, die trotz feuchten Augen beherrscht genug ist, um ihre Würde zu wahren und gelegentlich sogar ein Lächeln hervorbringt. Später vertritt sie ihre Entscheidungen gegenüber Untergebenen mit Strenge und Bestimmtheit. Die Unterstützung, die der Geheimdienst ihr anbietet, lehnt sie mit Spott ab, da sie sich nur noch auf sich selbst verlässt. Die Grundcharakterisierung ist also die einer Frau, die ihre durchaus vorhandenen Emotionen zu kontrollieren weiß, um ihre Ziele zu erreichen. Darstellerin Sophie Marceau bewirkt diesen Eindruck, indem sie häufig die Arme vor der Brust übereinander schlägt und gleichzeitig viele ausdrucksstarke Blicke durch ein variantenreiches Spiel mit Augenbrauen und Lidern zum Einsatz bringt. So drückt sie Entschlossenheit durch ein leichtes Zusammenkneifen der Augen aus, dem vielfach das Hochziehen der Brauen, wie zur Unterstreichung des Gesagten, folgt. Es werden bei ihr keine körperlichen Schauwerte ausgestellt. Ihre Kleidung, zum Beispiel erdfarbene Blusen und Schlaghosen, unterstreicht nicht ihre erotische Ausstrahlung. Selbst ihr Versuch, Bond zu verführen, wird von Marceau mit äußerster Zurückhaltung gespielt. Nur ein leichtes Weiten der Augenlider und ein halb geöffneter Mund weisen auf die Bedeutung ihrer ambivalenten Worte hin. Elektra genießt es, im Mittelpunkt zu stehen und ist leichtsinnig mit Auftritten in der Öffentlichkeit („Ich will, dass Alle sehen, dass ich keine Angst habe“) und verspielt eine Million Dollar scheinbar nur aus Lust am Risiko. „Das Leben macht keinen Sinn, wenn du dich nicht lebendig fühlst.“ Dieses Lebensmotto hätte auch aus Tracys Mund stammen können. Beide Frauen in Bonds Leben wurden durch ihr aufregendes Leben im Jet Set nicht wirklich glücklich. Renard wird

später Elektras Motto zitieren, als er sie verrät. Denn in der Mitte des Films stellt sich plötzlich heraus, dass ihr bisheriges öffentliches Leben nur Fassade war. Ihr Wandel von der selbstbewussten, aber sehr verletzlichen Millionärstochter zur weltbedrohenden Übeltäterin, die gemeinsame Sache mit Renard macht, wird dramaturgisch kaum vorbereitet und wirkt zu abrupt, um glaubhaft zu sein. Alles, was zuvor noch als positive oder aber bemitleidenswerte Eigenschaft ins Feld geführt worden war, findet sich nun spiegelverkehrt wieder als Ausdruck ihrer Verderbtheit. So führt die Wertschätzung gegenüber ihrer eigenen Kultur dazu, dass sie ein traditionelles Folterwerkzeug zum Einsatz bringt, um James Bond zu misshandeln. Und das scheinbar leichtsinnig verspielte Geld ist in Wahrheit die Bezahlung für einen ihrer Handlanger. Es geht sogar so weit, dass ihr in der zweiten Hälfte des Films auch Attribute des klassischen Bond-Gegenspielers zu verliehen werden. Mit dem Pathos eines Stromberg verleiht sie ihrem Größenwahn Ausdruck: „Es ist mein Öl, und das meiner Familie. Es pulsiert in meinen Adern, dicker als Blut. Ich werde die Landkarte verändern. Und wenn ich fertig bin, wird die ganze Welt meinen Namen kennen, den meines Großvaters, den Ruhm meines Volkes!“ Die Darstellung der eloquenten Chauvinistin gelingt der französischen Schauspielerin Sophie Marceau indes weniger glaubwürdig als die der unschuldig Verfolgten, die ein Gefühl tiefer Verzweiflung vermittelt. Das wird freilich dann zum Problem, als sich die erste Phase in der Handlung als die gespielte herausstellt. Bereits mit 14 Jahren war Marceau durch *La Boum* und sein Sequel¹⁶⁸ zum Teenager-Idol geworden. Dieser Erfolg ermöglichte es ihr, an der Seite der größten französischen Schauspieler ihrer Zeit Erfahrungen zu sammeln.¹⁶⁹ Ihre erste echte Erwachsenenrolle spielte sie in *Descente au fairs* (Francis Girod FRA 1986) als Frau eines erfolglosen Schriftstellers, die ihre verblässende Ehe während eines Urlaubs mit ihrem Mann durch eine Affäre auffrischt. Mit Beziehungsdramen dieser Art etablierte sich Marceau als feste Größe im französischen Film. Ihr Auftritt als heldenhafte Tochter D’Artagnans in dem Historienepos *La Fille d’Artagnan* (Bertrand Tavernier FRA 1994) machte sie zum internationalen Star. In Mel Gibsons oscargekröntem Film über den schottischen Widerstand gegen die Besetzung unter König Edward I (*Braveheart*, USA 1995) spielte sie mit Isabelle, der unfreiwilligen Prinzessin von Wales, eine unterdrückte Ehefrau, deren Sehnsucht nach Liebe zu einer Affäre mit dem Erzfeind, einem tapferen Freiheitskämpfer, führt. Als Elektra King sollte sie nun heroische Verteidigerin der eigenen Kultur, betrogene Geliebte und herrschsüchtige Demagogin zugleich sein. Der

¹⁶⁸ *La Boum*, Claude Pinoteau FRA 1981; *La Boum 2*, Claude Pinoteau FRA 1982

¹⁶⁹ mit Jean Paul Belmondo in Georges Lautners Komödie *Joyeuses Paques*; mit Gérard Depardieu und Catherine Deneuve in Alain Corneaus Drama *Fort Saganne* (beide FRA 1984)

Versuch, eine starke Frauenpersönlichkeit zum Haupt-Bösewicht zu machen, wird, wie schon in *Octopussy*, dadurch entkräftet, dass er in einem Plot Twist versteckt wird. Ganz ohne das herkömmliche Frauenbild kann man offenbar auch im Jahr 1999 nicht auskommen. Zumal auch die Nebenfigur der Christmas Jones die typischen Eigenschaften des „Bond-Girls“ erfüllt: Trotz ihres hochqualifizierten Berufs (Atomphysikerin) ist ihre hervorstechendste Eigenschaft ihr gutes Aussehen und die Tatsache, dass ihr am Schluss das Leben gerettet werden muss. Typisch auch ihre ablehnende Verhaltensweise gegenüber Bond (Kollegen warnen ihn schon: Sie hätte kein Interesse an Männern), die sich in der abschließenden Bettszene zu heißem Verlangen wandelt.

3.3.13 Die ewige Miss Moneypenny

Die einzige Figur, die neben James Bond in allen Filmen der Serie vorkommt, ist die der Moneypenny. Die Chefsekretärin des MI6 verkörpert für alle fünf Inkarnationen des 007 die vertraute Sicherheit des Heimathafens, von dem aus er in fremde und exotische Länder geschickt wird. Die Figur der Moneypenny ist daher einer der wichtigsten Aspekte bei der Beschreibung des seriellen Charakters der Bond-Abenteurer. Seine Gegenspieler wechseln, sogar sein Chef wird abgelöst und auch Q bekommt einen Nachfolger; nur Moneypenny begleitet den Helden durch alle seine Abenteuer hinweg. Nur einmal, in *Octopussy*, hatte man offenbar daran gedacht, auch diese Figur gegen eine ähnlich angelegte neue Chefsekretärin auszutauschen. Doch diese Tendenzen setzten sich nicht durch, stattdessen blieb Moneypenny sie selbst oder auch wieder nicht: Ihre Rolle wurde zwei mal umbesetzt und ihr Charakter neu definiert. Doch auch unter gewandelten Vorzeichen bleibt das ungleiche Duo Bond/Moneypenny, das immer wieder kurz zusammenspielt, dessen Kammerstücke aber nie über das Vorspiel hinauskommen, die unverrückbare Größe im EON'schen Figurenkosmos. Wie der Protagonist selber ist Moneypenny, allen Variationen und Neubesetzungen zum Trotz, im Verlauf von 40 Jahren im Grunde immer das geblieben, als was sie Ian Fleming einst konzipiert hat: Die patente Helferin im Hintergrund.

Sie kommt jedoch in den Romanen nur als Randnotiz vor, aus der hervorgeht, dass sie eine geheime Leidenschaft für 007 hegt. In den Verfilmungen machte man daraus eine Liebesbeziehung, die nie vollzogen wird, weil Bond im Sekretariat seines Chefs immer

auf dem Sprung zu aufregenderen Abenteuern ist. Er versteht es jedoch, Moneypennys Leidenschaft stets auf halber Flamme köcheln zu lassen. So hält er sich alle Möglichkeiten offen. Die Dialoge zwischen den beiden wurden zum Markenzeichen, das jedem Film ebenso wenig fehlen durfte wie das gun barrel im Vorspann. Diese kurzen Szenen sind mit einer solchen Liebe zum Detail geschrieben und gespielt, dass die kleinen Rituale der beiden schnell wie alte Gewohnheiten wirken, selbst wenn sie eigentlich zum ersten Mal gezeigt werden: Beispielsweise in *From Russia With Love* Bonds gezielter Hut-Wurf, der bei seinem Eintreten in Moneypennys Zimmer punktgenau auf dem Garderobenständer endet. In dieser Geste summiert sich – gerade im Vorhof des gestrengen MI6-Chefs – die Verspieltheit im Verhältnis der beiden, die alle Maßregeln des Geheimdienstes ironisiert, ohne sie jedoch zu brechen. Es manifestiert sich jedoch darin auch nochmals das eigentümliche Zeitkonzept der Serie: Die Geste konnte nämlich nur so oft wiederholt werden, so lange es für einen modernen Herrn wie James Bond üblich war, Hüte zu tragen; mit dem Abschied von Roger Moore verschwand auch der Hut-Wurf aus seinem Repertoire. Zeiten und Moden kommen und gehen, doch Bond und Moneypenny bleiben wie Fixsterne am Kinohimmel unverrückbar standhaft. Die gebürtige Kanadierin Lois Maxwell, die der Rolle über 25 Jahre ihren Stempel aufdrückte, turtelte mit insgesamt drei verschiedenen James Bonds. Durch die unterschiedlichen Interpretationen der Hauptrolle wird dabei immer wieder ein neuer Aspekt der Beziehung in den Vordergrund gestellt. Richtig knistern tut es mit Sean Connery. Seine zärtlichen Annäherungen lassen immer neue Hoffnungen in ihr aufkommen. Doch Moneypenny ist nicht nur eines der vielen Mädchen, die sich James Bond blind hingeben würden. In den Dienstzimmern aller Moneypenny-Darstellerinnen hängen Bilder von Blumen, Symbole für ihr romantisches Gemüt und ihre Einsamkeit als Mauerblümchen. Ihre Beziehung zu ihm hat, einerseits durch ihre Position im Vorzimmer des Chefs, aber auch durch ihre bereits in *Dr. No* angedeutete langjährige Bekanntschaft mit Bond, noch andere Vorzeichen. Sie trennt klar zwischen Privat- und Berufsleben. So schafft sie es immer wieder, sich zusammenzureißen und das liebevolle Geplänkel zu beenden, um auf Bonds Auftrag zu sprechen zu kommen. Während M und Q sich die Funktion des Vaters in Bonds „Familie“ teilen, ist sie eine Mutterfigur für ihn. Sie schimpft ihn aus, wo er denn so lange geblieben sei und klopft ihm wie einem kleinen Jungen auf die Finger, als er in ihren Akten blättern will. In *You Only Live Twice* beordert sie ihn mit einem „Marsch, hinein, junger Mann“ ins Sprechzimmer des Chefs. „Jawohl, Mama“ ist seine Reaktion. Als Geliebte wird sie bei ihm keine Chance haben – dessen ist sie sich wohl bewusst. In einem Interview anlässlich

des Audio-Kommentars auf der DVD-Edition zu *Dr. No*¹⁷⁰ beschreibt Maxwell die Beziehung zwischen Bond und Moneypenny, die sie gemeinsam mit Terence Young und Sean Connery entwickelt hatte. Die bebrillte Sekretärin mit hinten zusammengeflochtenem Haar und Bleistift hinter dem Ohr, die Ian Fleming beschrieben hatte, wurde zu einer durchaus hübschen, modernen jungen Frau. Man dachte sich für die Filme sogar eine Vorgeschichte aus, auf der das Verhalten der beiden gegenüber einander basieren sollte: Als sie noch in der Ausbildung waren, hatten sie ein romantisches Wochenende zu zweit verbracht und die Türen für eine gemeinsame Zukunft weit aufgestoßen. Doch Moneypenny hatte James gut genug kennen gelernt, um zu wissen, dass er ihr über kurz oder lang das Herz brechen würde. Und er war sich bewusst, dass er einem Eheleben wohl seine Karriere opfern müsste. So waren die kleinen Flirts immer auch ein Zelebrieren nicht realisierter Möglichkeiten, ein kurzes Zurückkehren in einen alternativen Lebensweg, für den sich beide nicht entschieden haben, der aber durchaus auch attraktiv gewesen wäre. Zu den Ritualen der Anfangszeit zählen deswegen auch Moneypennys sehnsuchtsvoller Abschiedsblick und ihr aufrichtiges „viel Glück“. Sie träumt von Männern mit dem Charme James Bonds; stellt aber diese Träumereien nicht über Ideale wie Treue, Ehe und Familie. Daher sind auch Anflüge von Eifersucht Teil des ironischen Spiels, das sie mit Bond treibt. In *From Russia With Love* neckt sie ihn wegen dessen „alten Falls“, den er sich zwischendurch vornimmt. „Du bist so schwer zu verführen“, stellt sie aus ihrer Sicht fest. Mit schöner Regelmäßigkeit unterbricht M durch ein autoritäres Einschreiten das Techtelmechtel der beiden („würden Sie freundlicherweise das traditionelle Spielchen mit 007 abbrechen“). James Bond macht seinem Chef den Exklusivitätsanspruch, den dieser auf seine Sekretärin hat, streitig und evoziert auf diese Weise möglicherweise sogar bei ihm Eifersuchtsgefühle. Die Beziehung zwischen den Dreien wird in der mit großem Feingefühl geschriebenen Rahmenhandlung von *On Her Majesty's Secret Service* endgültig definiert. Lazenbys „neuer“ Bond kommt herein und umarmt sie so stürmisch, dass sogar Moneypenny überrascht ist („der gute alte James – nur schlimmer“). Sie zweifelt an der Verlässlichkeit seines Versprechens, sie am Abend zu sich nach Hause einzuladen und schickt ihn zu M hinein. Als der ihn von seinem gegenwärtigen Auftrag entbindet, weil er den Aufenthaltsort Blofelds innerhalb von zwei Jahren nicht ausfindig gemacht hat, sieht Bond das Vertrauensverhältnis zum Geheimdienst zerstört und lässt Moneypenny seine Kündigung aufnehmen. Sie reagiert geschockt, aber nicht nur, weil sie die beruflich bedingte Nähe zu ihrem ehemaligen Schwarm zu verlieren droht. In dieser Szene kommt die

¹⁷⁰ herausgegeben von MGM Home Entertainment, 2000

besondere Bedeutung ihrer Vermittlerrolle zum Vorschein. Sie kennt die Männer des Geheimdienstes so gut, dass sie Entscheidungen im Sinne der unterbewussten Bedürfnisse der Agenten beeinflussen kann. Sie ändert Bonds Entlassungsgesuch in einen Urlaubsschein um: „Du wolltest ja nicht wirklich kündigen, oder?“ Nicht nur Bond ist darüber erleichtert, dass sie seinen Fehler, den er längst bereut, korrigiert hat („was würde ich bloß ohne dich tun, Moneypenny?“). Auch M verleiht seiner Freude über ihr Einschreiten und damit seiner Wertschätzung für 007 Ausdruck – nicht direkt, sondern über das Sprechgerät; eine intelligente Verklammerung des reservierten, aber doch hochachtungsvollen Verhältnisses zwischen M und seinem besten Mann. Trotz alledem bleibt es Moneypenny nicht erspart, am Ende des Films Bonds Hochzeit mit Tracy beizuwohnen. Ihm entgeht nicht die Wehmut in den Gefühlen der ewig Ledigen, die ahnt, dass der rosarote Traum, den beide immer wieder belebt hatten, nun endgültig beendet sein wird. Zum Trost wirft er ihr seinen Hut zu. Die Geste, mit der Bond ihr gegenüber immer seine Ankunft im Sekretariat ankündigte, ist eine Gebärde der Intimität zwischen den beiden, da ihre Bedeutung nur ihnen bekannt ist. In ihr konzentriert sich die ganze Übermütigkeit und Leichtigkeit ihrer Beziehung. Dass Bond sie gerade in dem Moment wiederholt, als er sich für immer einer Anderen verspricht, ist ein wunderschöner Regieeinfall, durch den die wahre Wertschätzung zum Ausdruck kommt, die sich hinter all den Sprüchen und Spielchen verbirgt. Moneypenny ist darüber so gerührt, dass sie zu weinen beginnt. Solche Sentimentalitäten hatten allerdings in den folgenden Filmen, bei denen komödienthafte Elemente im Vordergrund stehen sollten, nichts mehr verloren. Daher wurde auch die Beziehung Bond/Moneypenny mehr und mehr vernachlässigt. Ihre erneute Rettungsaktion in der auf Situationskomik angelegten Anfangsszene von *Live and Let Die* ist insofern noch bemerkenswert, als Moneypenny ausgerechnet Bonds Mätresse davor rettet, von M entdeckt zu werden, um Bond vor einer Erniedrigung zu bewahren. Bei Roger Moores introvertierterer Interpretation des James Bond wurden die vielversprechenden Flirts, die ihr Verhältnis einst bestimmten, nahezu auf Null heruntergefahren. In *Moonraker* ist davon nur noch Moneypennys ungläubiges Kopfschütteln über Bonds Schilderungen halsbrecherischer Befreiungsaktionen übrig. Und in *For Your Eyes Only* erregt ihr spektakulär getarnter Schminkkoffer mehr Interesse als das zaghafte Geplänkel mit Bond. In *Octopussy* bereitete man, wie bereits erwähnt, Moneypennys Abschied vor, indem man eine Nachfolgerin für sie etablierte. Bond wird von einer jungen Assistentin namens Penelope Smallbone überrascht, der er sogleich die Blumen überreicht, die er eigentlich für Moneypenny mitgebracht hat. „Nehmen sie sie. Mehr werden sie von ihm nie

bekommen“, ist der Rat Moneypennys, die Bond bereits „in allen schrecklichen Einzelheiten“ geschildert hat. Selbstironisch wird mit dem inzwischen unübersehbar fortgeschrittenen Alter von Moore und Maxwell gespielt. Über Penelope sagt Bond, sie sei so schön, wie... „wie ich es einmal war?“, ergänzt Moneypenny. Wie die nächsten Filme zeigten, wagte man es letztendlich doch nicht, die enorm populäre, untrennbar mit 007 verbundene Frauenfigur aus der Serie zu verbannen. Die Maxwell-Ära neigte sich jedoch unweigerlich ihrem Ende zu. In *A View to a Kill* feiert sie in Festtagskostüm ihren Abschied. Mit Mühe hält sie Bond davon ab, ihren Designer-Sommerhut auf den Ständer zu werfen. Mit der erneuten Umbesetzung der Hauptrolle hält in *The Living Daylights* mit Caroline Bliss auch eine neue Moneypenny Einzug. Die Brillenträgerin mit haarspangenbewährter Frisur ist nun weitaus näher an der von Ian Fleming konzipierten Figur als in der Interpretation von Lois Maxwell. Daher handelt es sich hier um keine echte Neuschöpfung, sondern um eine Rückkehr zum Ursprung. Lediglich die Motivation für Moneypennys Flirts wurde leicht variiert, sie scheint nun vor Allem auf ihrem unerfüllten Bedürfnis nach erotischen Abenteuern zu basieren. Dabei wird sie von Bond jedoch immer wieder in ihre Schranken verwiesen. Als sie ihre Brille abnimmt, um ihm zweideutige Blicke zuzuwerfen, setzt er sie ihr mit amüsiertes Bestimmtheit wieder auf die Nase. Und als Bond seine Lizenz zum Töten tatsächlich niederlegt, ist sie verzweifelt und stellt Nachforschungen nach seinem Verbleib an. Der zweite Dalton-Film spart gemeinsame Szenen zwischen den Beiden bezeichnenderweise völlig aus. Wie Daltons, so war auch Bliss' Verbleib in der Serie auf zwei Filme beschränkt. Die Bond-Familie von *GoldenEye* führte erstmals eine völlig neu definierte Moneypenny-Figur ein.

Samantha Bond verkörpert die emanzipierte Frau der 90er Jahre. Der 007-Charme gleitet an ihrer kühlen Fassade wirkungslos ab. Hatte sich Lois Maxwell in Erwartung des Geheimagenten noch extra schön gemacht, weist Samantha solche Annahmen entrüstet von sich: „Ich sitze nicht jeden Abend daheim und bete für irgendeinen internationalen Zwischenfall, nur damit ich aufgemotzt hier herrennen kann, um James Bond zu beeindrucken“ Stolz verkündet sie, dass sie mit einem anderen Mann ausgeht. Sie ist im gleichen Alter wie es Maxwell war, als sie die Rolle 1962 antrat. Ihre Moneypenny ist jedoch kein Mauerblümchen mehr, sondern eine selbstbewusste Dame, die keinesfalls die Blüte ihrer Jahre an einen Sprücheklopfer mit dem Benehmen Sean Connerys verlieren will. Was sie im vorigen Leben erdulden musste, zahlt sie ihm nun heim. Samantha Bond äußerte in einem Interview die Vermutung: „Maybe, for a moment, James thinks how nice

it would be to have a house in the country with Moneypenny.“¹⁷¹ Doch sie lässt ihn abblitzen und hilft dabei, das Denkmal 007 vom Sockel zu stürzen. Angesichts ihrer Drohungen kann er schließlich sogar froh sein, wenn er keine Strafanzeige an den Hals kriegt: „Weißt du, so ein Verhalten könnte als sexuelle Belästigung durchgehen. (...) Irgendwann musst du mal für deine Innuendos gerade stehen.“ So entwickelt sich zwischen den beiden eine ähnlich brisante Beziehung wie in der vorigen Generation; nur unter anderen Vorzeichen. Sie macht sich mit ironischen Bemerkungen über sein Sexualleben lustig und er revanchiert sich mit schlüpfrigen Anspielungen. So schenkt er ihr in *The World Is Not Enough* eine Zigarre, die er, in einer großen phallischen Röhre verpackt, vor ihr auf den Tisch stellt. „Ich weiß schon genau, wo ich das hintue“, sagt sie nur, als sie das Mitbringsel in den Mülleimer wirft. Diese Reaktion ist typisch für diese dritte Moneypenny-Figur der James Bond-Reihe. Noch Mitte der 80er Jahre, als Lois Maxwell nach ihrem Abschied als Moneypenny vorschlug, sie könne von nun an die Rolle von Bonds Chef spielen, wurde dies mit der Begründung abgelehnt, das Publikum werde eine Frau in dieser Position nicht akzeptieren.¹⁷² Dabei wäre die Beförderung Moneypennys eine wunderbare Weiterentwicklung des von Maxwell definierten Verhältnisses zu Bond gewesen und hätte fantastische Möglichkeiten zu ironischen Zwischenspielen geboten. Offenbar betrachtete man eine solche Umstellung aber damals noch als zu tiefen Eingriff in die Erfolgsformel der Serie, als dass man sich daran gewagt hätte. Erst 1995 waren mit einer neuen Moneypenny die Zeiten der weiblichen Unterordnung – mit einiger Verspätung – auch in der Bond-Welt abgelaufen. In diesem Zusammenhang erfuhr schließlich sogar der Vorgesetzte von 007 eine entscheidende Neuinterpretation.

3.3.14 Männliche Stärken, weibliche Intuition:

Die Wandlungen des Geheimdienst-Chefs

Nirgends lässt sich der Wandel des Zeitgeistes besser beobachten als in der Besetzung von Judi Dench als M. Dench ist eine der respektiertesten englischen Schauspielerinnen überhaupt. Bis Mitte der 80er Jahre war sie vor allem durch Bühnenszenierungen und Verfilmungen¹⁷³ Shakespear'scher Dramen bekannt. Einem internationalen Filmpublikum wur-

¹⁷¹ WWW: www.roydburn.com/007/samantha-bond.html [27. 1. 03]

¹⁷² Pfeiffer/Worrall 1999, S. 147

¹⁷³ als Titania in *A Midsummer Night's Dream*, Peter Hall UK 1968; als Lady Macbeth in *Macbeth*, Trevor Nunn UK 1978

de sie durch die Rolle einer aufdringlichen Autorin von Liebesromanen in James Ivorys Period Picture *A Room with a View* (UK 1986) bekannt. In eindrucksvollen Auftritten als Königin verschiedener Epochen¹⁷⁴ konnte sie ihre Shakespeare-Erfahrung in großformatigen Leinwand-Epen ausspielen. Auch eine Autoritätsperson der Gegenwart hatte sie bereits zwei mal gespielt, als sie 1998 für John Maddens *Shakespeare in Love* ihren ersten Oscar gewann: In *GoldenEye* und *Tomorrow Never Dies*. Der Chef der Doppelnull-Abteilung war zuvor in 11 Bond-Filmen durch Darsteller Bernard Lee als ein ernster, prinzipientreuer Admiral geprägt worden, der es gewohnt ist, dass seine Entscheidungen widerspruchslos akzeptiert und seine Aufträge ohne langes Reden umgesetzt werden. Nach Lees Tod hieß es in *For Your Eyes Only* (aus Ehrerbietung gegenüber dem Verstorbenen) in einer Dialogzeile, M sei in Urlaub. Erst in *Octopussy* kehrte Bonds Vorgesetzter in Gestalt von Robert Brown zurück.¹⁷⁵ Die Ecken und Kanten der Figur wurden nun deutlich entschärft. Browns M agiert die meiste Zeit wie ein gutmütiger Onkel. Nur der Streit um 007s Kündigung in *Licence to Kill* erinnert an die Tage Bernard Lees. Als M die Wachposten davon abhält, auf den flüchtenden Bond zu schießen und ein „Gott helfe Ihnen, Commander“ in sich hinein murmelt, ist das genau die reservierte Art des Respekts, die M für seinen Agenten immer empfunden hat. In *GoldenEye* schließlich wird eine Frage (fast) beantwortet, die den Fans seit Jahrzehnten auf der Seele lag: Für was steht eigentlich „M“? Als nun eine Frau als „the new M“ vorgestellt wurde, war klar, dass es kein Namenskürzel ist (der vollständige Name ihres Vorgängers im MI6-Chefsessel lautete Miles Messervy), sondern ein Code für die Position des Geheimdienstleiters. Der neuen Chefin wird zunächst vorgeworfen, sie sei ein Verwaltertyp, mehr an Budgets und Statistiken als an ihren Mitarbeitern und deren Aufträgen interessiert (ihr Spitzname ist „evil queen of numbers“). Das führt zu einer verhärteten Beziehung zu Bond. Ihr bleibt es vorbehalten, die systematische Entzauberung des einstigen Idols am deutlichsten auszudrücken: „Ich finde Sie sind ein sexistischer, frauenfeindlicher Dinosaurier. Ein Relikt des kalten Krieges, dessen kindischer Charme, der an mir völlig verpufft, offensichtlich auf diese junge Frau gewirkt hat, die ich beauftragt habe, Sie zu untersuchen.“ James Bond, befiehlt und gemaßregelt von einer Frau! Nur die Neudeutung der Hauptfigur und der

¹⁷⁴ jeweils unter Regisseur John Madden als Queen Victoria in *Mrs. Brown* (UK 1997), und als Queen Elizabeth in *Shakespeare in Love* (UK/USA 1998)

¹⁷⁵ Es ist umstritten, ob der „neue“ MI6-Chef dieselbe Rolle ist, die Lee gespielt hatte, oder ob die Besetzung des Geheimdienstleiters mit Darsteller Robert Brown als Beförderung des in *The Spy Who Loved Me* ebenfalls von Brown gespielten Admiral Hargreaves zu verstehen ist. Da es dafür aber keine konkreten Hinweise in den Filmen gibt, gehe ich davon aus, dass es sich auch nach dem Wechsel um die gleiche Figur des M handeln soll und der Wiedereinsatz von Brown ein weiteres Beispiel ist für die in der Bond-Reihe durchaus übliche Rückkehr eines Darstellers in einer anderen Rolle.

ernsthafte, „non-nonsense approach“,¹⁷⁶ mit dem Judi Dench an ihre Rolle herangeht, lassen diese Situation nicht unfreiwillig komisch wirken. Ohne Rücksicht auf Lees M, der unauslöschbar in Erinnerung bleibt, macht sie sich die Rolle von Anfang an zu eigen. Auf Bonds Hinweis, welches Getränk ihr Vorgänger anzubieten gewohnt war, unterbricht sie ihn harsch: „Ich bevorzuge Bourbon.“ Sowohl die Figur als auch die Darstellerin emanzipieren sich von einem großen Vorbild. Atmosphärische Spannungen, die eine Generation früher noch zwischen den Zeilen durch Gesten und Mimik ausgedrückt worden wären, werden nun mit äußerster Deutlichkeit verbal ausgetragen. Doch darin erschöpft sich die Beziehung zwischen den beiden nicht. Als sie Bond, wie sie selbst andeutet, in eine tödliche Mission schickt, verabschiedet sie ihn mit dem Anflug eines Lächelns: „Kommen Sie lebend zurück.“ Mehrfach wird darauf Bezug genommen, dass sie Kinder und daher einen ausgeprägten Mutterinstinkt hat. In *The World Is Not Enough* nimmt sie sich der Tochter ihres ermordeten Studienfreundes Robert King an. Bei deren Entführung einige Jahre zuvor hatte sie ihre Intuition noch verdrängt: „Gegen jeden Instinkt in meinem Herzen, gegen jede... Emotion einer Mutter, habe ich ihm gesagt, er soll das Lösegeld nicht bezahlen.“ Was bei Bernard Lee undenkbar gewesen wäre, gibt sie hiermit, wenn auch mit leichtem Zögern, zu: Es ist ein Fehler, seine Entscheidungen ganz ohne Rücksicht auf die eigenen Emotionen zu treffen. Sie hat sich vom beamtenhaften Buchführer aus *GoldenEye* zu einer Frau entwickelt, die durch schmerzhaft Erfahrungen ihres eigenen Gefühlslebens bewusst geworden ist. Die medialen Möglichkeiten von Video- und Computertechnik, die das MI6-Hauptquartier der Brosnan-Ära zu einer High-Tech-Steuerungszentrale machen, ermöglichen es, dass die Auftraggeberin ihren besten Agenten in Echtzeit beim Einsatz beobachten kann. Dadurch erwächst ein zuvor ungekannter Respekt für James Bond und seine Vorgehensweisen. So vertraut sie nun ausdrücklich auch seinen Instinkten, die sie einst mit Verachtung gestraft hatte. In der Vortitelsequenz von *Tomorrow Never Dies* verteidigt sie 007 gegenüber der despektierlichen Bemerkung eines Generals: „Was tut dieser Verrückte da?“ „Seinen Job!“ In *The World Is Not Enough*, der M die bislang größte Rolle einräumt, wird die resolute Chefin trotz aller Autorität („ich toleriere keinerlei Gehorsamsverweigerung, 007“) vor allem als emotional handelnde Frau inszeniert. Die Gefahr, vor der Bond von allen drei Inkarnationen des Abteilungschefs gewarnt worden war, nämlich nie seinen Auftrag in eine „private Vendetta“ zu verwandeln, ist nun der Verdacht, unter dem M selber steht. Ihre Jagd nach den Mördern Kings hat Züge eines Rachefeldzugs („wir werden sie bis ans

¹⁷⁶ Pfeiffer/Worrall 1999, S. 173

Ende der Welt verfolgen, wenn es nötig ist“). Als Elektra ihre Maske fallen lässt, züchtigt M sie wie eine Tochter: Sie verpasst ihr eine Ohrfeige. Auch als sie sehen muss, dass Bond Elektra erschossen hat, empfindet sie wie eine Mutter; der Schmerz in ihrem Gesicht ist nicht zu übersehen. Damit ist der Generationswechsel vollkommen und die Bond-Familie wieder vollständig. Es bleibt abzuwarten, wer nach Qs Abgang die Vaterfigur in seinem Leben wird. Bonds Chef als eine Frau, die ihre Autorität durchzusetzen weiß, ohne dabei ihre weibliche Intuition zu verleugnen, bleibt ein für die Serie auf geradezu revolutionäre Weise modernes Konzept. So ist es den Produzenten um Barbara Broccoli und Michael G. Wilson – auch hierbei handelt es sich um eine neue Generation – nochmals gelungen, der Serie neues Leben einzuhauchen und ihr eine Zukunft für weitere erfolgreiche Jahre im Kino zu geben.

4. Macher und Machart: Die Gestalter der James Bond-Filme

Die Merkmale, die allen Filmen der Bond-Reihe mehr oder weniger stark zu eigen sind, definieren einen unverwechselbaren audiovisuellen Stil. Für die Betrachtung der Filme als Serie ist es daher unerlässlich, diese cinematographischen Mittel im Detail zu untersuchen. Zunächst werde ich die Funktion der Kameraführung bei der Herausbildung des Bond-Stils näher betrachten. Anschließend wird es um die innovative Schnitttechnik der Serie gehen. Berühmt sind die James Bond-Filme auch für ihre eingängigen Soundtracks. Deswegen soll auch die Filmmusik gesondert betrachtet werden. Aber auch den spektakulären, aufwändigen Sets, die speziell für die Bond-Filme angefertigt wurden, gebührt eine eigene Analyse. In jedem Bereich des filmischen Schaffens bringt der Filmmacher etwas von sich selbst ein. Deshalb gehe ich in den folgenden Betrachtungen auch jeweils von jenem Künstler aus, der sich in der Bond-Reihe um seinen speziellen Bereich verdient gemacht hat.

4.1 Die Bildgestaltung

4.1.1 Ted Moore und der unverwechselbare „Bond-Look“

„Welcome to Miami Beach“ steht in den Himmel geschrieben. Überblendung auf noch eine Totale aus der Vogelperspektive. Strand-Hotels kommen ins Bild, der Willkommensgruß stellt sich heraus als ein Transparent, das von einem Flugzeug gezogen wird. Eine weitere Überblendung. Aus luftiger Höhe nähern wir uns einem riesigen, halbrunden Hotelkomplex. Der Flug geht weiter, knapp daran vorbei und eröffnet den Blick auf eine Freibadanlage, die hinter dem Hotel liegt. Wir machen einen jungen Mann aus, der vom Sprungturm ins Wasser springt. Die Kamera widmet sich seinem mehrfachen Salto, nähert sich bis zur Halbtotale und schwenkt mit nach unten. Schnitt auf eine Unterwasser-Perspektive. Der Mann taucht ein und schwimmt nach oben. In entgegengesetzter Richtung taucht ein Mädchen an ihm vorbei, das in Richtung des Zuschauers lächelt. Die Kamera schwenkt mit dem Mädchen mit, dabei kommt ein mit Anzug bekleideter älterer Herr ins Bild, der die Szene durch eine Glasscheibe beobachtet hat, wie in einem Aquarium. Als er sich abwendet und losgeht, wird die Kamerabewegung, die eben noch dem tauchenden Mädchen galt, fließend fortgesetzt und bleibt erst bei einer Kunsteisbahn stehen, an der er

vorbeigeht. Diese 57 Sekunden lange Szene, die der Titelsequenz von *Goldfinger* folgt, ist eine der zeitlich am exaktesten abgestimmten der gesamten Serie. Die bruchlose Flüssigkeit der Kameraführung macht aus den vier Einstellungen ein organisches Ganzes. Schritt für Schritt nähern wir uns vom Abstrakten zum Konkreten, vom Allgemeinen zum Speziellen. Die Vorstellung des Handlungsortes erfolgt noch rein textuell. Der Schriftzug wird durch die Überblendung auf die Strandhotels sofort bestätigt (es handelt sich tatsächlich um Miami Beach). Dann nähern wir uns einem bestimmten Hotel, die Perspektive engt sich immer mehr ein, bis zu einer einzelnen Person. In einer einzigen, allein 33 Sekunden langen Einstellung wird die Annäherung von einer sehr weiten Überblickstotalen bis zur Halbtotalen vollzogen. Um den Turmspringer aus der Menge der Badenden herauszupicken, wird die Fahrt durch einen Zoom verlängert. Die dann folgende Einstellung mit den Tauchenden, die zunächst als Unterwasseraufnahme erscheint, sich dann aber als Blick von außen durch eine Glasscheibe herausstellt, ist ein visueller Gag und leitet gleichzeitig von der Vorstellung des Ortes zur eigentlichen Handlung über. Denn der beobachtende Herr ist Felix Leiter, der sich auf den Weg zu seinem Kollegen Bond macht.

Die Szene ist von Mobilität und Tempo geprägt. Alles scheint hier in Bewegung zu sein. Selbst der Name des Ortes wird nicht einfach eingeblendet, sondern mit hoher Geschwindigkeit durch den Himmel gezogen. Nach der Annäherung aus der Luft nimmt die Kamera die Bewegungen der Figuren auf und vermittelt ein Gefühl von sportlicher Leichtigkeit, Freizeit und Fröhlichkeit. Man vergnügt sich aktiv im Wasser und auf dem Eis. Gleichzeitig wird der mondäne Luxus der Hotelanlage aus der weiten Totale ebenso eingefangen wie unten auf dem Boden. Die High Society der Bond-Welt lebt in Räumlichkeiten, die es ermöglichen, dass die unterirdische Aussichtsplattform eines Schwimmbekens direkt an eine überdachte Kunsteisbahn grenzt. In dieser knappen Minute sind somit die Hauptattraktionen der Bond-Filme komprimiert wiedergegeben. Die Faszination der Geschwindigkeit, Pomp, Erotik und Humor: Alles findet eine visuelle Entsprechung in dieser kurzen Exposition.

Die Eleganz dieser Kameraführung stammt von dem gebürtigen Südafrikaner Ted Moore. 1930 zog er im Alter von 16 Jahren nach England. Seine Fähigkeit zu spektakulären Action- und Luftaufnahmen hat er während seiner Tätigkeit als Kameramann der Royal Airforce im 2. Weltkrieg erworben. Seine Einsätze sollen ihm sogar Tapferkeitsmedaillen

eingebraucht haben.¹⁷⁷ Nach dem Krieg sammelte er als Camera Operator erste Erfahrungen im Spielfilmbereich, z. B. bei Carol Reeds Joseph Conrad-Verfilmung *An Outcast of The Islands*.¹⁷⁸ Seit Mitte der 50er Jahre arbeitete er vorrangig für Albert R. Broccolis Produktionsfirma Warwick Films. So kam das Team Terence Young / Richard Maibaum / Ted Moore, das die ersten Bond-Filme entscheidend prägte, erstmals 1956 am Set des Abenteuerfilms *Zarak*¹⁷⁹ zusammen. Durch weitere CinemaScope-Filme im Auftrag von Warwick, mehrfach unter der Regie von John Gilling,¹⁸⁰ erwarb sich Moore den Ruf eines der besten Kameramänner für Farb- und Breitwandfilme. 1966 erhielt er für Fred Zinnemanns Historiendrama *A Man For All Seasons*¹⁸¹ den Oscar. Seine Kameraarbeit umfasst ein breites Spektrum visueller Stimmungen. In *Goldfinger* zieht sich das Thema des glänzenden Edelmetalls wie ein Leitmotiv durch den ganzen Film. Folgerichtig haben auch die Bilder einen strahlend hellen Charakter. Die Räume sind immer gut ausgeleuchtet, es gibt kaum düstere Ecken. Es scheint immerzu die Sonne, einen bedeckten Himmel gibt es nicht. Mit der Betonung der glänzenden, polierten Oberflächen der Innenräume, Autos und des Goldes setzt Moore das Thema visuell um: Die äußere „Sauberkeit“, die Goldfinger umgibt, steht im krassen Gegensatz zu seiner moralischen Verkommenheit. Die Verführung durch die Macht des Goldes, bei dessen blendendem Glanz selbst Goldfinger blinzeln muss, bewirkt eine Blindheit gegenüber immateriellen menschlich-ethischen Prinzipien und führt allzu leicht zu Größenwahn. Trotz der Betonung der strahlend hellen Szenen gibt es auch in *Goldfinger* eine Nachtsequenz, die eine finstere, unheimliche Stimmung erzeugt. Als Bond in Goldfingers Schweizer Fabrik eindringt, droht von überall Gefahr. Die Dunkelheit schränkt seine Sicht so weit ein, dass er einen Alarm auslösenden Draht übersieht. Bei der Verfolgungsjagd im Auto kommt jedoch erneut das Motiv des Geblendetseins zum Einsatz, als Bond in die Scheinwerfer eines entgegenkommenden Fahrzeugs blickt und dadurch sein Auto zu Schrott fährt.

In *From Russia With Love* dominiert eine solche düstere, konspirative Stimmung den Film von der Vortitelsequenz an. Selbst das Urlaubsziel Istanbul weist lange Schatten und dunkle unterirdische Gänge auf. In der klimaktischen Actionsequenz an Bord des Orient-Express setzt Moore eine bläulich-kalte Beleuchtung ein. Lichtblitze, durch die

¹⁷⁷ Die biografischen Angaben zu Ted Moore entstammen
WWW: www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=B103399 [27. 1. 03]

¹⁷⁸ USA/UK 1952

¹⁷⁹ Terence Young USA/UK 1956

¹⁸⁰ z. B. *Idle on Parade*, UK 1959 oder *The Bandit of Zhobe*, UK 1959, von Richard Maibaum

¹⁸¹ USA 1966

vorbeigleitende Landschaft motiviert, erhöhen die Spannung. Diese Stilisierung steht im Gegensatz zum Realismus des Kampfes selbst. Auf engstem Raum, mit der Bewegungsfreiheit eines Zugabteils, wird ein Kampf auf Leben und Tod ausgefochten. Die Kamera fängt dies mit dem Gestus einer Sportübertragung ein. Mit größter Aufmerksamkeit und Genauigkeit wird jeder einzelne Schlag eingefangen und seine Wirkung auf den Gegner verfolgt. Dadurch wird der Situation ein Höchstmaß an Realismus verliehen. Um nichts zu verpassen, wird stets mit der die Einstellung dominierenden Bewegung mitgeschwenkt (etwa wenn einer der beiden zu Boden fällt oder an die Wand geschleudert wird). Moores Arbeit für die Bond-Filme wird also bestimmt durch eine sachliche Art der Kameraführung bei gleichzeitiger künstlerischer Ausgestaltung der Lichtgebung. Doch selbst diese muss immer durch einen realen Umstand innerhalb der Geschichte begründbar sein (z. B. wird das blaue Licht während des Kampfes im Zugabteil durch das Anspringen des Notlights nach dem Zerschlagen des Hauptleuchters motiviert).

Moore ist sehr zurückhaltend bei Groß- und Detailaufnahmen. Er setzt sie ausschließlich dann ein, wenn sie narrativ notwendig sind (z. B. wenn jemand ein Messer aus der Tasche zieht). Gegenüber den Charakteren bleibt er meist auf Distanz und verzichtet auf Großaufnahmen zur Darstellung ihrer Emotionen. Damit trägt er dem CinemaScope-Format Rechnung, das sich eher für weite Totalen eignet. In solchen Einstellungen gelingt es ihm, die Attraktivität des Handlungsortes wie nebenbei ins Bild zu rücken. Er verabscheut es, die Handlung durch lange Establishing Shots zu unterbrechen. Sein Markenzeichen ist ein kurzer Reißschwenk, der einem vorbeifahrenden Auto folgt (vorzugsweise Bond, der am Einsatzort ankommt) und scheinbar zufällig an einer bekannten Sehenswürdigkeit hängen bleibt. In *From Russia With Love* verfolgt ein solcher Reißschwenk Bond im Auto des türkischen Geheimdienstes und führt von der Hagia Sofia zu einer antiken Ausgrabungsstätte. In *You Only Live Twice* wird Tokio auf diese Weise vorgestellt. Die fantastische Szenerie der südostasiatischen Inselwelt wird in *The Man With The Golden Gun* durch beeindruckende Luftaufnahmen von Bonds Flugzeug, das sich Scaramangas Quartier nähert, eingefangen.

Symbolische oder subjektive Einstellungen sind Moores Sache nicht. Er setzt sie nur in Ausnahmefällen ein (z. B. die Reflektion im Auge des Mädchens zu Beginn von *Goldfinger* oder der Unschärfe-Effekt für Bonds beginnende Ohnmacht, als er in *Thunderball* auf einer Streckbank gefoltert wird). Auch Zooms sind nur selten zu finden

und dienen immer streng der Narration: In *Goldfinger* hebt ein Zoom das Gesicht Felix Leiters hervor, um zu zeigen dass auch er scheinbar ein Opfer des Giftgasangriffs geworden ist; in *Diamonds Are Forever* enthüllt ein Rückwärts-Zoom von Bond auf eine weite Totale des Parkplatzes vor dem Casino, dass die zu observierende Tiffany nirgends mehr ist, sondern dem Geheimagenten entkommen ist. Der visuelle Stil der Bond-Filme wurde also geprägt von der unauffälligen, sachlichen Kameraarbeit Ted Moores, die zwar Glanz und Glamour bevorzugte, künstlerische Freiheiten aber nur zur Unterstützung der Geschichte zuließ.

4.1.2 Michael Reeds Stil des Subjektiven und Artifiziiellen

Wie groß der Einfluss der Kameraführung auf das endgültige Erscheinungsbild eines Films ist, wird deutlich im Vergleich der ersten vier Filme mit *On Her Majesty's Secret Service*. Kameramann Michael Reed setzt sehr viel stärker auf cinematographische Tricks und Kunstgriffe. So arbeitet er bei Kampfszenen mit schnellen und langsamen Zooms, die Dynamik erzeugen, jedoch nicht den menschlichen Sehgewohnheiten entsprechen. Bei der Autojagd auf dem Eis-Speedway simuliert ein schneller Zoom auf Bonds Auto die Geschwindigkeit des rasenden Fahrzeugs. Subjektivierende Mittel kommen verstärkt zum Einsatz. Als Bond in Blofelds Hauptquartier ohnmächtig geschlagen wird, setzt Reed Zeitlupe, Unschärfefeffekte und einen Zoom (zunächst vorwärts, dann rückwärts) auf einen dekorativen Weihnachtsengel ein, um Bonds schwindendes Bewusstsein filmisch darzustellen. Als 007 beobachtet, wie Blofeld den hypnotisierten Mädchen ihren Auftrag gibt, sehen wir die Szene aus Bonds Perspektive. Im Vordergrund hängt der ihn verdeckende Weihnachtsschmuck; die Kamera wird erst mit Verzögerung auf die Mädchengruppe scharfgestellt. Nachdem Bond von einer Lawine verschüttet worden ist, folgt ein Zoom auf den Geheimagenten, der soeben aus dem Schnee herausklettert. Das in die Unschärfe gezogene Bild erfüllt die Funktion einer Überblendung zur nächsten Szene mit M. Wie in einer Reflektion in der Fensterscheibe von M's Büro wird Bonds Erinnerung an Tracys Abtransport durch Blofelds Männer in die Einstellung eingeblendet. Solche Verfremdungseffekte fügen der Narration eine rein visuelle filmische Erzählebene hinzu, lenken dadurch aber auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Medium an sich. Eine solche Illusionszerstörung ist untypisch für die Bond-Reihe, findet sich in *On Her Majesty's Secret Service* aber auch in der stilisierten Lichtgebung. Die starke rote Beleuchtung von Bonds Zimmer im Casino-Hotel oder später in der Scheune mit Tracy ist

durch die örtlichen Gegebenheiten nur unzureichend motiviert und drückt die emotionale Erregung der Protagonisten aus. Und als Blofeld auf Piz Gloria von Bonds Helfer zur Rede gestellt wird, ist das Gesicht des Bösewichts im Gegenlicht der tiefstehenden Sonne nur in Umrissen auszumachen. So wird die mysteriöse Aura um Blofeld gestärkt. Nur Bond darf ihn als den erkennen, der er ist, so will es die Dramaturgie. Die künstlerische Arbeitsweise Michael Reeds ist ein wichtiger Grund für die Ausnahmestellung von *On Her Majesty's Secret Service* innerhalb der Serie. Mit *Diamonds Are Forever* kehrte man wieder zurück zu Ted Moore und dessen konventionellerem Stil.

4.1.3 Licht und Schatten im Dienst des Kinos: Claude Renoir

Nach Moores Abschied verpflichtete Broccoli dann einen der renommierten französischen Kameramänner überhaupt. *The Spy Who Loved Me* ist einer der letzten Filme von Claude Renoir, dessen familiäre Tradition über den poetischen Realismus seines Onkels Jean bis zum Impressionismus des großen Malers und Bildhauers Auguste Renoir – Claudes Großvater – zurückreicht. Der 63jährige Kameramann, der Mitte der 70er Jahre begann, sein Augenlicht zu verlieren, war dem Ende seiner Schaffenskraft nahe, als er das große Projekt eines James Bond-Films übernahm. Dennoch lassen sich darin durchaus Spuren seiner Fähigkeiten finden. Der lyrische Einsatz von Farbe und Licht, den er bevorzugte, prädestiniert ihn für die Ablichtung des bunten Konglomerats abendländischer Kunst- und Kulturgegenstände, das Strombergs Dekadenz kennzeichnet. Die dezentrale, von vielen Quellen kommende Ausleuchtung seines Unterwasser-Beobachtungsdecks bewirkt ein abwechslungsreiches Spiel von Licht und Schatten auf den geschwungenen Formen von Ken Adams Set. Der Wechsel von hellen und dunklen Flecken an den Wänden spiegelt die Lichtverhältnisse auf dem Meeresboden wider und versinnbildlicht die Vereinigung von Genie und Infamie, die der fehlgeleitete Ozeanforscher verkörpert. Auch bei Außenaufnahmen bevorzugt Renoir ein gedämpftes, zurückgenommenes Licht und erzeugt so eine intimere, wärmere Stimmung als es Ted Moore je möglich war. Die ungewöhnlichste Szene des Films ist aber die Lichtshow vor den Pyramiden von Gizeh. Durch dramatische Beleuchtungswechsel wird das Pathos der Jahrtausendealten Bauwerke beschworen. Die Pyramiden werden zur Projektionsfläche von Licht, Farbe und Bewegung, die nach den Erfordernissen von Musik und Sprache orchestriert werden. Damit ist die Szene auch eine Reflexion über das Wesen des Kinos an sich. Die Erhabenheit des Ortes verweist auf die Universalität und die Unvergänglichkeit der

Emotionen, die das Kino vermittelt. Dies ist das Vermächtnis, das uns Claude Renoir mit den Mitteln des Kameramanns hinterließ.

4.1.4 Die Comic-Ästhetik Alan Humes

Letztlich sind auch Renoirs künstlerische Ambitionen einzelne Momente geblieben, die Plot und konventioneller Action untergeordnet waren.¹⁸² So wurde die Erscheinungsweise der Bond-Filme erst Anfang der 80er Jahre in den drei Beiträgen des britischen Kameramanns Alan Hume nachhaltig weiterentwickelt. In den 60er und 70er Jahren war er verantwortlich gewesen für die Kameraführung in den *Carry On*-Filmen. Wohl nirgendwo sonst hätte er bessere Erfahrungen für die Ablichtung turbulenter Slapstick-Szenen, die in der Roger Moore-Ära notwendig waren, sammeln können. *For Your Eyes Only* war seine erste internationale Großproduktion. Seinen Stil kennzeichnet der freizügige Umgang mit Farben. Seine Fotografie hat eine gewisse Werbe-Ästhetik, sie ist wie für einen Modekatalog geschaffen. Die Kleidung der Figuren erstrahlt in grellen, bis in den Neon-Bereich gehenden Farbtönen. Die verschneite Schweiz in *For Your Eyes Only* wird so zum Laufsteg für moderne Skianzug-Kreationen und das Indien aus *Octopussy* erscheint als wahres Paradies. Jede Spur von Armut und Unterentwicklung wird ersetzt durch Massenszenen voller farbenfroher Schleier und Gewänder. Weite Totalen stellen gigantische Paläste von orientalischer Üppigkeit vor. Hier ist kein Platz für ein subtiles Spiel mit Licht und Schatten. Die Szenen sind großflächig ausgeleuchtet, selbst bei einer nächtlichen Verfolgungsjagd durch den Wald am Anfang von *Octopussy*. Gleichzeitig versteht es Hume aber auch, durch subjektivierende Mittel Spannung zu erzeugen. Die Ankunft von Khans Killern auf Octopussys Insel wird angekündigt durch eine in diesem Moment noch nicht zuordenbare Subjektive über die Wasseroberfläche hinweg. Auch bei den Unterwasserarbeiten an einem Schiffswrack wird Bond von einem Killer belauert (*For Your Eyes Only*). Das Heranschleichen des Mörders wird aus seiner Perspektive gezeigt, während auf der Tonspur seine Atemgeräusche zu hören sind. Nachdem Hume in diesem Film seine Fähigkeiten im Rahmen von Großprojekten bewiesen hatte, wurde ihm 1983 die Kameraführung bei der *Star Wars*-Episode *Return of the Jedi* übertragen. Die Nei-

¹⁸² Selbst am Rande der erwähnten Lichtshow wird mit dem Killer Jaws ein Kampf auf Leben und Tod ausgefochten.

gung, unsere bekannte Welt durch eine penetrante Farbgebung zu überzeichnen und so einen artifiziellen, comic-ähnlichen Look zu generieren, konnte er darin voll ausleben.

In seinen Bond-Filmen hatte er Gelegenheit, stärker auch visuelle Spannung zu inszenieren. Neben der Subjektivierung ist hier Humes im Vergleich zu Ted Moore modernere Bewegungsdynamik zu nennen. Die Kamera hat ein stärkeres Eigenleben entwickelt. Schwenks und Fahrten sind in den Actionszenen nicht länger nur Reaktionen auf die Bewegungen vor der Kamera, sie ahnen diese vielfach schon voraus. Bei Schlägereien nimmt ein solcher Schwenk einen unmittelbar bevorstehenden Schlag vielfach schon vorweg. Alan Hume ging also einen ersten Schritt in die Richtung, die seine Nachfolger weiterverfolgen sollten, von der „objektiven“, sachlichen Stilistik Moores hin zu einer Kameraarbeit, die ich als „Systematik der visuellen Attraktionen“ bezeichnen möchte. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie einen bildlichen Höhepunkt auf den anderen folgen lässt. Im Publikum werden Emotionen erzeugt, die in ihrem Wirkungscharakter wechseln zwischen Angst, Freude und Lust, die aber in jedem Fall starke Eindrücke hinterlassen sollen. Atemberaubende Landschaftsaufnahmen werden von glänzenden Interieurs, erstaunlichen Stunt-Kunststücken und ironischen Slapstick-Nummern abgelöst. Natürlich gab es eine solche Erzählweise auch schon in früheren Bond-Filmen, spätestens seit *Thunderball*. Die Anforderung, aus dem zunehmend heterogenen Genre-Mix eine einheitliche Bildästhetik zu formen, gewann jedoch in der Ära Roger Moores an Bedeutung. Angesichts des gestiegenen Tempos und dem beschleunigten Wechsel zwischen den Genre-Dramaturgien konnte nicht mehr die ganze Bandbreite visueller Darstellungstechniken ausgeschöpft werden. In dieser Situation reagierte Hume, indem er die äußerliche Attraktivität von Figuren und Schauplätzen konsequent betonte und auch bei Actionszenen nicht in Frage stellte. Seine Kamera begleitete den Helden nicht nur, sie unterstützte ihn förmlich und wies ihm den Weg. Folglich verzichtete er auf düstere Episoden mit unsichtbarer Bedrohung aus der Finsternis, wie sie noch in *Goldfinger* als Variation des vorherrschenden hellen Beleuchtungsstils vorkamen.

4.1.5 Bond Noir: Die Kameraarbeit von Alec Mills

Wie viele Kreative der 007-Serie ist auch Kameramann Alec Mills ein „Eigengewächs“, das sich seine ersten Spuren in James Bond-Filmen verdiente. *On Her Majesty's Secret Service* war sein erster Einsatz in einem großen Kinofilm – als Camera Operator. Durch seine Arbeit für die TV-Spionageserien *The Saint* und *Mission: Impossible* Mitte der 60er Jahre waren Broccoli und Saltzman auf ihn aufmerksam geworden. Ab *The Spy Who Loved Me* wirkte er kontinuierlich in der Kamera-Crew der EON-Serie mit. Abseits der Bond-Sets arbeitete er mit dem berühmten Kameramann Jack Cardiff zusammen, der seit den späten 30er Jahren als Farbfilm-Pionier galt.¹⁸³ Die kühle, weiche, fast zarte Farbzeichnung des Technicolor-Verfahrens hatte Cardiff zu seinem Markenzeichen gemacht. Mills verfügte also bereits über einen reichen Erfahrungsschatz innerhalb und außerhalb des Bond-Kosmos, als er in der Timothy Dalton-Ära die Hauptverantwortung über die Kameraführung übernahm. *The Living Daylights* ist wesentlich düsterer gestaltet als die Filme Humes. Die Nachtszenen mit ihren großen schwarzen Schattenflächen, die durch künstliche Lichtquellen jäh durchschnitten werden, können einen gewissen Noir-Touch nicht verleugnen. In der Farbgebung ist Mills betont zurückhaltend. Schattierungen von zartem Himmelblau bis kräftigem Dunkelblau, helle Grau- und erdfarbene Brauntöne dominieren, ohne die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Eine Einstellung während der Wüsten-Szenen im letzten Teil des Films zeigt, wie die Karawane im Gegenlicht der aufgehenden Sonne durch den staubfeinen Sand reitet. Durch den Einsatz von Filtern, die das Licht auf die Sonne selbst konzentrieren und dem Bild einen Rahmen von Dunkelheit geben, erscheint die Szene surreal und künstlich. Sie wirkt jedoch nicht irritierend, sondern eher beruhigend und beschwört ein Gefühl von Sicherheit und Romantik unter den Mudjaheddin-Reitern herauf. Diese Intention wird im Kontrast zur unmittelbar folgenden Szene auf der sowjetischen Militärbasis besonders deutlich, als auf den Einsatz von Filtern verzichtet wird und die Sonne direkt ins Objektiv scheint, den Zuschauer also blendet.

Mills legt außerdem Wert darauf, das Bild bewegt zu gestalten. Neben der Handkamera in Actionszenen setzt er schnelle Zooms als Ausschnittsvergrößerung in Überraschungs-

¹⁸³ Wegweisende Kameraarbeiten von Jack Cardiff: *Black Narcissus*, Michael Powell UK 1948; *Under Capricorn*, Alfred Hitchcock USA 1949; *The African Queen*, John Huston USA 1951; *The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz USA 1954; mit Alec Mills: *Death on the Nile*, John Guillermin UK 1978; *The Awakening*, Mike Newell UK 1980

momenten ein und führt Handlungsorte gerne durch Kranfahrten ein. Dennoch versucht er, die Arbeit der Kamera zu kaschieren, indem er fast jeden Schwenk durch Bewegungen von Menschen oder Fahrzeugen motiviert. Sein Beitrag zur Bond-Reihe ist also synonym zu den Bestrebungen Timothy Daltons: Weg von der comicartigen Überzeichnung, hin zu einer stimmungsvollen, aber mit Sachlichkeit erzählten Spionagegeschichte.

4.1.6 Der Action-Stil der 90er: Phil Meheux, Robert Elswit und Adrian Biddle

Nach Alec Mills war es bisher keinem Kameramann erlaubt, der Bond-Serie über mehr als einen Film seinen persönlichen Stempel aufzudrücken. Phil Meheux hatte jahrelang Dokumentarfilme für die BBC gedreht, bevor ihn der Produzent und Regisseur Martin Campbell für das Kino begeisterte. Die beiden machten einige Thriller zusammen¹⁸⁴ und so war es nur folgerichtig, dass sie auch in Campbells Bond-Auftrag wieder zusammenarbeiteten. *GoldenEye* ist eine düstere Erzählung, die in den Trümmern des untergegangenen Sowjet-Imperiums angesiedelt ist. Meheux greift den Low Key-Stil von Alec Mills auf: Gegenlicht, silhouettierte Gestalten. Das Licht scheint immerzu von außen einzudringen in halb abgedunkelte Räume und Gewölbe. In der Regel kommt es von einer unsichtbaren Lichtquelle außerhalb des Bildes. Hier ist insbesondere die Szene auf dem „Friedhof“ der Sowjet-Statuen zu nennen, in der Bonds Freund Alec wie von den Toten zurückkehrt. Der gespenstische, finstere Schuttablageplatz wird von einem langen, grellen Lichtstrahl erleuchtet, der aus dem Nirgendwo zu kommen scheint. Aus diesem Lichtschein tritt Alec, zunächst nur in Umrissen zu erkennen, dann näher kommend, auf Bond zu. Hier, wie auch bei anderen Dialogszenen, setzt Meheux viele Großaufnahmen ein, ungewöhnlicherweise sogar bei Actionszenen. Damit trägt er der Entwicklung im modernen Action-Kino Rechnung, das weiten Totalen immer weniger Raum gibt gegenüber stark emotionalisierenden Großaufnahmen der Charaktere. Auch in der Führung der Kamera ist Meheux modern und setzt von Mills bevorzugte Ansätze fort. Wieder gibt es sehr viele Kamerafahrten, z. B. in der Vortitelsequenz sogar aus großer Höhe und in der Totalen. Die Bildästhetik bleibt eher kühl, die Farben blass. Zwei Szenen sind direkte Reminiszenzen an Alec Mills: Die Szene, als Bond die Jacht des Generals durchsucht und den Besitzer nur noch tot auffindet, ist genauso gedreht wie Bonds Auffinden seines toten Freundes Felix Leiter in *Licence to Kill*. Die Handkamera begleitet den Agenten, durch-

¹⁸⁴ z. B. *Criminal Law*, Martin Campbell USA 1989; *No Escape*, Martin Campbell USA 1994

sucht die Wohnung quasi mit ihm, indem sie die Zimmer durchschwenkt und die Blicke Bonds vorwegnimmt. Und der kubanische Sonnenuntergang am Strand verweist in seinem Einsatz von Filtern zum Erzielen von Romantik und Idylle auf die bereits beschriebene Szene aus *The Living Daylights*.

Für ein weiteres Element der Modernisierung, die bei den James Bond-Filmen der 90er Jahre zu beobachten ist, zeichnet Kameramann Robert Elswit verantwortlich. Nach dem Vorbild des vom Hong Kong-Kino herkommenden Hollywood-Regisseurs John Woo unterstreicht er Szenen von besonderer Tragik und rasanter Action, indem er den Moment dehnt und durch Zeitlupe verlangsamt. In *Tomorrow Never Dies* wird dieses Stilmittel gleich zu Beginn beim Untergang des U-Bootes und wiederholt beim Schluss-Showdown eingesetzt. Die schwer bewaffneten Heldenfiguren schweben wie schwerelose Balletttänzer durch die Luft; ihr Kampf und die damit verbundene Gewalt wird so ganz bewusst ästhetisiert. Das Erschießen eines Mannes hat nicht mehr, wie zu Zeiten von *Dr. No*, eine unmittelbare Schockwirkung zur Folge. Die Seherfahrung des Kinopublikums ist vorgeprägt von der Gewohnheit der zur Routine gewordenen spektakulären Actionfilme. Angesichts solcher Abstumpfungerscheinungen muss die an sich schon grausame Tat nunmehr visuell aufbereitet werden, um noch einen emotionalen Eindruck zu hinterlassen. Dabei darf man freilich nicht vergessen, dass die Gewalt in den Bond-Filmen nach wie vor vergleichsweise diskret und familiengerecht aufbereitet wird. Blut und schlimme Verletzungen bleiben ausgespart oder sind allenfalls für Sekundenbruchteile zu sehen.

Adrian Biddle ist vor Allem bekannt für seine Zusammenarbeit mit Ridley Scott, die 1977 mit *The Duellists*¹⁸⁵ begann und die Filmklassiker *Alien*¹⁸⁶ und *Thelma and Louise*¹⁸⁷ hervorbrachte. Auch bei James Camerons *Alien*-Sequel¹⁸⁸ hatte Biddle die Bildgestaltung inne. Sein Spektrum umfasst also Sciencefiction-Epen ebenso wie Road Movie-Dramen, düstere Endzeitvisionen ebenso wie vielfältige Landschaftspanoramen. Diese Vielseitigkeit prädestiniert ihn für die Genrevielfalt der James Bond-Filme. Mit *The World Is Not Enough* liefert Biddle eine routinierte, wenn auch wenig bemerkenswerte Kameraarbeit ab. Die Betonung der Nähe zu den Figuren in Groß- und Detailaufnahmen tritt bei ihm noch stärker zutage. Selbst Two-Shots (z. B. der Dialog mit Moneypenney) werden bei ihm

¹⁸⁵ UK 1977

¹⁸⁶ UK 1979

¹⁸⁷ USA/AUS 1991

¹⁸⁸ *Aliens*, USA 1986

noch in Großaufnahmen gepackt. Und das anschließende Gespräch mit M ist fast vollständig in Nah-, Groß- und Detailaufnahmen aufgelöst, so dass man das Büro kaum je zu sehen bekommt. Auch die Ruhelosigkeit der Kamera ist bei Biddle dem Zeitgeschmack entsprechend noch stärker ausgeprägt. Der Anteil von Schwenks, Reißschwenks und subjektiven Einstellungen ist sehr hoch. Dabei werden solche Kamerabewegungen nicht mehr unbedingt durch Vorgänge im Bild motiviert.

4.1.7 Zusammenfassung: Die Entwicklung des Bond-Stils in Abhängigkeit vom Kameramann

Viele Gestaltungsmittel, die von Ted Moore in die Serie eingeführt wurden, finden sich bis heute in verschiedenen Variationen immer wieder: Seine Hochglanz-Aufnahmen luxuriöser Interieurs kehren in der karikaturesken Farbübersteigerung Alan Humes wieder; die Hell/Dunkel-Kontraste begegnen uns wieder in der Noir-Stilistik von Mills und Meheux. Der Realismus Moores, der durch die Bescheidenheit im Einsatz filmischer Kunstgriffe bewirkt worden war, steht allerdings im Gegensatz zum poetischen Stil Renoirs und zur Technikverliebtheit Michael Reeds, dem die technologischen Möglichkeiten des Kameraobjektivs mehr zu bedeuten scheinen als subtile Lichtsetzung. Die von Alan Hume eingeleitete Modernisierung stellt den Übergang dar von einer kleinteiligen Fotografie, die jede Szene als eine abgeschlossene visuelle Einheit betrachtete, zu einer umfassenden Systematik der Attraktionen. Dafür war ein situationsunabhängiger, gleichbleibend attraktiver Look zu generieren, wie er in Comic-Heften zu finden ist. Alec Mills, der romantische Verklärung gegenüber karikaturhafter Überzeichnung bevorzugte, kehrte noch einmal zu einer traditionelleren Kameraarbeit zurück. Die 90er Jahre waren dann geprägt von der gesteigerten Emotionalisierung der Bildsprache, die im wachsenden Anteil der Großaufnahmen und Kamerabewegungen zum Ausdruck kommt, und der zunehmenden Ästhetisierung von Gewaltszenen, in der Anklänge an das Action-Kino im Stile John Woos zu spüren sind. Beide Innovationen sind zurückzuführen auf die Notwendigkeit, die Aufmerksamkeit des Publikums auch im Zeitalter ständiger Medienpräsenz noch zu fesseln.

Bei der Untersuchung der Kameraführung ist also festzustellen, dass diesbezüglich inzwischen nicht mehr von einer einheitlichen Bond-Stilistik die Rede sein kann. Vielmehr hat sich die Serie im Lauf von vier Jahrzehnten immer wieder verschiedenen

Tendenzen und Strömungen angepasst. Dabei spielt es eine untergeordnete Rolle, dass Handlungsorte und Motive in den verschiedenen Filmen immer wiederkehren. Stärker ist die Abhängigkeit des dominierenden Stils von der individuellen Arbeitsweise des jeweiligen Kameramanns. Dies wird auch dadurch belegt, dass es in den Filmen inzwischen immer mehr Rückgriffe, Zitate und Hommagen gibt, die klar auf einen bestimmten Kameramann der Bond-Serie zurückzuführen sind.

4.2 Die Montage

4.2.1 Abstraktion der Emotion – Peter Hunt

„Egal, was jetzt passiert, sagen oder tun Sie nichts.“ James Bond wird in eine reine Zuschauerrolle gedrängt, als Kerim Bey ihn in *From Russia With Love* auffordert, in den anstehenden Kampf zwischen den beiden eifersüchtigen Zigeunermädchen keinesfalls einzugreifen. Die Montage vollzieht diese Rollenverteilung nach. Es wird hin und hergeschnitten zwischen den beiden Kämpfenden und Bond, der mit Kerim Bey und einigen Zigeunern an einem Tisch sitzt und die Szene beobachtet, die sich wie in einer Arena abspielt. Die Beobachter werden so zu Stellvertretern des Kinopublikums. Die Sequenz hat nichts mit der eigentlichen Handlung zu tun, sie dient lediglich dazu, die exotischen Sitten des Schauplatzes auszustellen. Genau wie Bond soll auch der Zuschauer diesem Ereignis staunend, aber unbeteiligt beiwohnen – denn der Kampf ist nicht mehr als eine spektakuläre Zirkus-Attraktion aus fernen Landen. Gleichzeitig ist die nur 70 Sekunden lange Szene durch Zwischenschnitte auf die Beobachter klar dramaturgisch gegliedert.

Peter Hunt – der Mann, der für diesen Stil verantwortlich ist – war schon in den 50er Jahren ein in der britischen Filmindustrie etablierter Cutter.¹⁸⁹ An der Seite des späteren Bond-Regisseurs Lewis Gilbert erreichte er in insgesamt sechs Filmen¹⁹⁰ ein breites Publikum. Hunt bevorzugte von Anfang an Genres, die Action und Plot betonten - Kriegsfilme,¹⁹¹ Komödien¹⁹² und Thriller.¹⁹³ Die Entscheidung von Saltzman und

¹⁸⁹ Vgl. WWW: www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=B95197 [27. 1. 03]

¹⁹⁰ *A Cry From The Streets*, Lewis Gilbert UK 1957; *The Admirable Chrichton*, Lewis Gilbert UK 1957; *Ferry to Hong Kong*, Lewis Gilbert UK 1959; *Sink the Bismarck!*, Lewis Gilbert UK 1960; *Loss of Innocence*, Lewis Gilbert UK 1961; *Damn the Defiant!*, Lewis Gilbert UK 1962

¹⁹¹ z. B. *Hell in Korea*, Julian Amyes UK 1956

¹⁹² z. B. *Next to No Time*, Henry Cornelius UK 1958

Broccoli, einen Mann mit diesem Erfahrungsschatz ins Team für eine ironisch gefärbte Spionageserie zu holen, erscheint daher nur folgerichtig. Hunt hatte die Position des Cutters für die ersten sechs Bond-Filme inne, zuletzt war er zusätzlich noch Regisseur. Sein vorletzter Einsatz in *You Only Live Twice* brachte ihn wieder mit Lewis Gilbert zusammen. James Chapman charakterisiert Hunts Arbeitsweise wie folgt: „The jumpy, discontinuous, disorienting editing style accelerates the tempo of the fight sequence and accentuates the sensation of violence, particularly when accompanied by loud sound effects and strident music.“¹⁹⁴ Diese Technik werde ich im Folgenden am Beispiel des bereits erwähnten Kampfes im Zigeunerlager genauer untersuchen.

Der Kampf ist wie ein Ballett inszeniert (die Schauspielerinnen hatten die Choreographie lange vorher bis ins letzte Detail einzuüben). Die Schnitte auf die „Zuschauer“ fungieren als gliederndes Element, durch das die Szene in mehrere Segmente eingeteilt wird.¹⁹⁵ Der erste Seitenblick dieser Art ist eine Nahaufnahme Kerim Beys, als die Mädchen ihre Ausgangspositionen eingenommen haben. Dann binden sich die Kontrahentinnen ihr Kopftuch um die Hüften, was jeweils in einer Halbnahen gezeigt wird; für den Zuschauer sind sie nun durch die Farbe ihrer Kleidung (rot bzw. grün) klar unterscheidbar. Die beiden One-Shots der Mädchen bilden den Ausgangspunkt für ein weiteres Montage-Charakteristikum, das in dieser Szene exemplarisch dargestellt wird: Im Vergleich zu der Einstellung, in der die Kämpferinnen zunächst getrennt worden waren und auf ihre Ausgangspositionen zurückkrannten, erfolgt ein Achsensprung. Beide werden nach dem Schnitt auf Kerim Bey frontal gezeigt, die Kameraposition ist jedoch leicht zur Seite versetzt und erzeugt durch den Achsensprung den verwirrenden Eindruck, beide hätten erneut die Positionen getauscht. Im weiteren Verlauf der Szene werden sich beide mehrfach um sich selbst drehen, wie bei einem Tanz. Durch die Montage wird die Orientierung für den Zuschauer mehr und mehr erschwert, bis hin zur völligen Auflösung des Raums.

Einer amerikanischen Einstellung des grün gekleideten Mädchens (mit der Gegnerin im Anschnitt sichtbar) folgt ein Zwischenschnitt auf die um den Tisch versammelte Beobachtergruppe mit Bond und Kerim Bey. Nach dieser Eröffnung beginnt der Kampf erst richtig. Das grün bekleidete Mädchen stürmt auf ihre Gegnerin los, rennt jedoch ins Leere

¹⁹³ z. B. *The Hands of Orlac*, Edmond Greville UK/FRA 1960

¹⁹⁴ Chapman 2000, S. 127

¹⁹⁵ Sequenzprotokoll siehe Anhang 7.4

– beide tauschen dadurch erneut ihre Positionen. Nach einem Zwischenschnitt, der die spöttische Reaktion des roten Mädchens auf die misslungene Attacke zeigt, folgt eine kunstvoll komponierte Halbtotale, in der die beiden Kämpferinnen den im Hintergrund zu sehenden Tisch mit den Beobachtern einrahmen. Durch einen erneuten Achsensprung scheint es, als hätten die beiden Kontrahentinnen schon wieder die Seiten gewechselt. Wieder gehen sie aufeinander los, krallen sich fest und drehen sich mehrfach im Kreis. Nun zeigt eine Nahaufnahme ein Zigeunerpaar, offenbar die Eltern eines der Mädchen, die den Kampf mit großer Anspannung beobachten. Dieser geht nun in die zweite Runde. Das rote Mädchen kann zunächst verhindern, dass ihr von den scharfen Fingernägeln ihres Gegenübers das Gesicht zerkratzt wird, kommt jedoch anschließend im Gewühl des Nahkampfes durch Beinstellen zu Fall. Mittlerweile ist nicht mehr klar auszumachen, wo im Raum sich die Kamera befindet; weder der Hintergrund noch die Positionen der Kämpferinnen geben darüber Aufschluss. Ferner fällt auf, dass der in zwei Einstellungen geteilte Vorgang des Zufallbringens offenbar aus unterschiedlichen Takes stammt, die ohne vollständige Continuity aneinandergeschnitten werden.¹⁹⁶ Dennoch wirkt der Übergang von der Detailaufnahme der Beine zur Amerikanischen des Kampfes völlig fließend.

Das grün gekleidete Mädchen will sich jetzt auf ihre am Boden liegende Gegnerin stürzen, landet jedoch wieder im Leeren und das andere Mädchen ist obenauf. Eine Nahaufnahme Bonds signalisiert, dass der Kampf nun in die entscheidende Phase geht. Wieder vor dem Hintergrund der um den Tisch versammelten Zuschauergruppe wälzen sich die beiden am Boden, bis die Kamera auf kürzere Entfernung zeigt, dass nun die grün gekleidete Kämpferin wieder die Oberhand zu haben scheint. Während die unten liegende Gegnerin sie abzuschütteln versucht, erfolgt nochmals ein Schnitt zu einem anderen Take, in dem die Perspektive auf die oben liegende, grün gekleidete Kämpferin wechselt. Das Finale des Kampfes wird durch schnelle Schnitte beschleunigt. Die rote Kämpferin schüttelt ihre Gegnerin ab, drängt sie an einen Tisch zurück. Die Kameraperspektive wechselt dabei zwischen halbnahen Two-Shots und Zwischenschnitten auf das bedrängte grün gekleidete Mädchen. Nun holt die Siegerin mit einer Weinflasche zum entscheidenden Schlag aus. Der Kampf wird jedoch unmittelbar vor der Entscheidung durch den Angriff feindlicher Truppen auf das Zigeunerlager abgebrochen. Ein letzter Schnitt auf die Zuschauer, die vom Tisch aufspringen, markiert das Ende des Duells.

¹⁹⁶ Während in der zweiten Einstellung die Beine der beiden verschränkt sind, waren sie in der ersten noch parallel zueinander.

Diese Szene wird also durch die Montage in fünf Akte gegliedert, die jeweils mit einer Ansicht der Beobachter beginnen bzw. enden: 1. Prolog (Kerim Bey) 2. Exposition (Gruppe um Tisch) 3. Konflikt (Eltern) 4. Klimax (Bond) 5. Auflösung (Gruppe um Tisch). Bei Actionfilmen ist es seit jeher eine Hauptaufgabe der Montage, zum Verständnis der Handlung beizutragen, indem komplizierte, sich rasant vollziehende Vorgänge in mehrere leichter nachvollziehbare Einzelabschnitte unterteilt werden. Gleichzeitig soll die Montage die Szene rhythmisch gliedern. Sie wird dadurch einerseits dynamisiert, andererseits aber auch der Disziplin eines Taktstocks untergeordnet. Es wird also das Bemühen deutlich, Ordnung in das vor der Kamera entstehende Chaos zu bringen. Diese Tendenz begegnet uns bei Peter Hunt öfter. In *Dr. No* greift eine Giftspinne James Bond in dessen Schlafzimmer an. Diese alptraumhafte Sequenz wird von Hunt in eine fast völlig symmetrische Anordnung gebracht: Einem halbtotalem Establishing Shot, in dem Bonds Schlafzimmer abgeschwenkt wird, folgt ein Crosscutting zwischen Großaufnahmen des bedrohten Bond und Detailaufnahmen der unter der Bettdecke nach oben kriechenden Spinne. Vier mal sehen wir Bond, vier mal die Spinne. Aufgelöst wird die Szene dann wieder in einer Halbtotalem, als Bond die Spinne erschlägt. Diese Symmetrie wird nur ganz kurz von zwei Halbnahen unterbrochen, damit der Zuschauer den Überblick nicht verliert. Hunt tut also nur das Nötigste zur Schaffung eines dreidimensionalen Kinoraumes. Emotion und Aktion werden dagegen zu fast abstrakten Werten an sich erhoben. Der kaum merkliche Vorgang, in dem die Spinne Bonds Körper entlang krabbelt, wird durch seine Großaufnahmen, die noch die kleinste Gefühlsregung in seinem Gesicht registrieren, und die Detailaufnahmen der Spinne zu einem Zweikampf zwischen Mensch und Raubtier stilisiert. Die Aufnahmen der Spinne, durch die das Gefühl der Bedrohung überhaupt erst erzeugt wird, sind dabei stets länger im Bild als die von Bonds Reaktionen.

Welche Bedeutung Hunts Stil neben dieser dramaturgischen Funktion auch für die Raumin szenierung hat, wurde in bezug auf den Kampf der Zigeunerinnen bereits angedeutet. Ohne Rücksicht auf die Regeln der Kontinuität wird der Ringkampf aus den unterschiedlichsten Perspektiven gezeigt. Rechts und Links, Vorder- und Hintergrund wechseln mit atemberaubender Geschwindigkeit, verlieren schließlich ganz ihre Bedeutung. Im Chaos der sich anschließenden Massenschießerei zerbricht die wohlgeordnete Welt des Zigeunerlagers völlig. Der dreidimensionale Raum verliert an Belang gegenüber der reinen Aktion. Nicht das Schaffen von Raumillusion, sondern das Vermitt-

teln von Härte, Gewalt und Geschwindigkeit ist entscheidend. Durch dramatische Richtungswechsel und Achsensprünge werden die plötzlichen Wendungen des Gefechts akzentuiert, die Kampfbewegungen verkürzt und beschleunigt und die aufregenden emotionalen Effekte der Szene intensiviert.

Peter Hunt erfüllt also einerseits die traditionelle Aufgabe der Montage, eine fortlaufende Geschichte über mehrere Einstellungen hinweg verständlich zu erzählen, indem er auf der dramaturgischen Ebene Orientierungspunkte setzt, durch die eine komplexe Handlung simplifiziert und geordnet wird. Dies ermöglicht es ihm, sich auf der Ebene des Subtexts ganz von der eigentlichen Handlung zu lösen und eine rein kinetische Dimension zu schaffen, die von den herkömmlichen Raumvorstellungen unabhängig ist.

Im selben Maße, in dem die James Bond-Filme zu aufwändigen Leinwand-Epen wurden, ist auch bei der Raumin szenierung eine Tendenz zum Größeren, Weiteren festzustellen. War in *From Russia With Love* noch die Enge des Zugabteils der Schauplatz eines Kampfes auf Leben und Tod, ist es in *Goldfinger* der Tresorraum von Fort Knox, in *Thunderball* die Eingangshalle eines Barockschlosses und in *You Only Live Twice* schließlich der ganze Himmel – bei der Verfolgungsjagd mit Bonds Kleinhubschrauber „Little Nelly“. Wie nahezu jede filmische Verfolgungsjagd, so funktioniert auch diese ausschließlich über die Montage: Durch das Crosscutting zwischen Verfolgern und Verfolgtem. Das Besondere an dieser Szene ist erneut die Raumkonzeption: Es handelt sich nämlich nicht mehr um eine lineare Verfolgungsjagd auf der Fläche, sondern sie dehnt sich in alle drei Dimensionen aus. Die Blickinszenierung wird hier zum wichtigsten Gestaltungsmittel der Narration: Allein die Blicke Bonds, die den Umschnitten auf den jeweiligen Verfolger vorausgehen, machen die Position des Widersachers deutlich: Ob er sich gerade über, unter, vor oder hinter ihm befindet. Dabei ist in Bonds PoV-Shots sein eigenes Fluggerät noch im Anschnitt zu sehen, um die momentane Richtung der Perspektive deutlich zu machen. Der Gegner kann von überall her kommen; erneut werden die gewohnten Grenzen unserer Raumvorstellung überschritten. Und wie schon beim Kampf der Zigeunerinnen wird die Ausübung der Gewalt tanzähnlich vollzogen – die Hubschrauber, immer paarweise im Bild, umkreisen sich, ihre Manöver beschreiben eine gewagte Choreographie aus Kurven und Pirouetten. Dazu wird auf der Tonebene das Bond-Thema in seiner Original-Orchestrierung eingespielt, was die Szene wie ein Markenzeichen hervorhebt. Überlagert wird die Melodie von regelmäßig erfolgenden

Maschinengewehrsalven und Explosionen. Wie musikalische Akzente gliedern sie die knapp zweieinhalbminütige Sequenz in Höhepunkte und Ruhepausen dazwischen. Die Verfolger, an schwarzem Overall und schwarzen Hubschraubern sofort erkennbar, haben keine individuellen Züge, sondern erscheinen lediglich als Piloten asiatischen Typs. Sie sind auch immer nur sehr kurz im Bild, es wird jeweils sofort umgeschnitten auf eine Detailaufnahme ihres schießenden Maschinengewehrs. Damit wird das notwendige Minimum an Information zu Bildern verdichtet, die in kürzester Zeit unmittelbar verständlich sind. Die Paarung Gegner+Maschinengewehr charakterisiert Bonds Gegenspieler als gefährliche, vernichtungswürdige Killer.

4.2.2 Verschlüsselung und Verinnerlichung – John Glen

Die zunehmend spektakulären Action-Szenen mussten vom Cutter also einerseits einer stringenten Narration unterworfen werden, wurden jedoch darüber hinaus mit Hilfe der Ästhetisierung der Kampfbewegungen und der Auflösung der herkömmlichen Raumvorstellungen zu einer fast abstrakten Konfrontation stilisiert. Derjenige, der diesen Stil nach Peter Hunt am stärksten geprägt hat, ist John Glen. Hunt selbst holte den zuvor vorrangig im Fernsehbereich (u. a. aus der TV-Serie *The Avengers*) erfahrenen Briten 1969 für sein Regie-Debüt *On Her Majesty's Secret Service* als Cutter und Regisseur der Second Unit an Bord. Es wurde also darauf geachtet, jemanden zu verpflichten, der eine ähnliche Auffassung vom Schnitt hat wie sein Vorgänger. Dennoch sind stilistische Unterschiede zu bemerken, die in *On Her Majesty's Secret Service* am meisten auffallen, da dies der Film ist, bei dem Regisseur, Kameramann und Cutter am meisten künstlerische Freiheiten hatten. So setzt Glen weniger stark auf die Unmittelbarkeit der Gewalt als auf die filmische Ausschmückung der Actionszenen. Während des kurzen Kampfes in Dracos Haus setzt er Sound-Effekte wie Echo und Verzerrung ein, um die Schlägerei zu pointieren. Eine gewisse Unerfahrenheit des Cutters zeigt sich z. B. darin, dass er sich mit Zeitraffer behelfen muss, um die Szene zu beschleunigen, als Bond am Seil einer Bergbahn hängt und vor der näherkommenden Kabine flieht. Die schnelle Schuss-/Gegenschuss-Folge von der Perspektive Bonds zu einer Handkamera-Einstellung auf 007 in der selben Szene erinnert dagegen schon wieder merklich an Peter Hunt. Glen übernimmt auch direkt eine Methode, die von Hunt in *Dr. No* erstmals eingesetzt worden war: Um die blendende Wirkung eines Foto-Blitzes zu verstärken, fügt er einen einzelnen, weißen Frame ein, der im laufenden Film wie ein starker Blitz wirkt. Die Szene auf dem

schweizer Weihnachtsfest ist ein gutes Beispiel für eine durch die Montage bestimmte Sequenz. Während Bond vor seinen Verfolgern Bunt und Grunther flieht, ist plötzlich ein Eisbär in Großaufnahme zu sehen. Die Einstellung wirkt zunächst wie ein surrealer Schockeffekt (das Tier entpuppt sich schließlich als das Kostüm eines Volksfest-Fotografen). Bonds erschrockene Reaktion in der Großaufnahme des Gegenschusses steht stellvertretend für das angestrebte Gruseln des Zuschauers. Um die Wirkung zu verstärken, wird noch mehrfach zwischen Großaufnahmen von Bond und dem „Eisbär“ hin und hergeschnitten. Dem hektischen Gedrängel, das den verfolgten Bond aufzuhalten droht, entspricht die lebendige Betriebsamkeit und das enervierend laute Weihnachtslied auf der Tonspur. Bond lässt sich erschöpft und ratlos – wie oft sieht man das schon? – nieder und schlägt den Kragen hoch, um nicht erkannt zu werden. Die Montage setzt die Verfolger, die sich durch die Menge drängeln, in direkte Beziehung zu dem Eisbärenkopf, der noch mehrfach, wie aus der Erinnerung Bonds kommend, eingeschnitten wird. Er steht also für das aus dem Unterbewusstsein nach oben dringende Gefühl der Bedrohung, das von dieser Szene ausgeht und das einen harmlosen Weihnachtsmarkt in einen Ort der Gefahr verwandelt. Während also die Actionszenen – ganz besonders die diskontinuierlich geschnittene Strand-Schlägerei der Vortitelsequenz – noch ganz in der Tradition Hunts stehen, zeigt John Glen neben der atemberaubend schnellen Montage der Gewaltakte auch eine besondere Stärke für die Kreation einer unheimlichen, unheilschwangeren Atmosphäre, die dem Zuschauer den psychischen Zustand des Protagonisten symbolisch verschlüsselt näher zu bringen versucht.

Ein weiteres Beispiel für die eher gleichnishaft als realistisch zu verstehende Montageauffassung von John Glen ist Bonds Kampf mit einer Riesenschlange in *Moonraker*. Der Kampf wird beobachtet von fünf Mädchen, die der Zuschauer bereits als Gespielinnen von Bonds Gegenspieler Drax kennen gelernt hat. Sie stehen um das Becken herum, in dem die Schlange auf Bond losgelassen wird. Wie schon beim Kampf der Zigeunerinnen aus *From Russia With Love* ist die Szene durch Seitenblicke auf die Beobachter strukturiert. Es ist ein kalt registrierender Blick, mit dem sie an der Szene teilhaben. Die Gefühlskälte, mit der sie Bonds Todeskampf hinnehmen, hat eine erschreckende Wirkung. Als Bond den Kampf zu verlieren scheint, beginnt eines der Mädchen lustvoll zu lächeln, ein anderes hebt den Blick, um genauer hinzusehen. Dieser brutale Sadismus lässt sie gerade im Kontrast zu ihrem attraktiven Äußeren angsteinflößender erscheinen als der eher beamtenhaft wirkende Haupt-Bösewicht Drax. Es ist indes keine Blickinszenierung, mit

der Glen die Beobachter-Situation klarstellt. Der Kampf selbst wird immer aus einer beobachterunabhängigen Perspektive knapp über oder unter der Wasseroberfläche gezeigt, nicht etwa aus der Blickrichtung eines der Mädchen. Die Zwischenschnitte dienen also dazu, den Verlauf des Kampfes zu kommentieren (als Bond die Schlange schließlich doch besiegt, vergeht der Beobachterin das Lächeln). Darüber hinaus verdeutlichen sie die Ausichtslosigkeit von Bonds Situation, dem niemand außer er selbst zu Hilfe kommen wird. Gerade die von ihm so verehrte weibliche Schönheit, über die er sonst nach Belieben zu verfügen gewohnt ist, lässt ihn nun im Stich. Der Sieg gegen die Schlange wird so indirekt zu einer symbolischen Zurückgewinnung seiner männlichen Überlegenheit.

John Glens Stil blieb die ganzen 80er Jahre hindurch dominant. Als er in *For Your Eyes Only* erstmals die Hauptverantwortung über einen Bond-Film übernahm, übergab er den Schnitt seinem jungen Nachwuchskollegen John Grover, den er schon in *The Spy Who Loved Me* als Schnittassistent engagiert hatte. Die Slapstick-Elemente der Moore-Ära wurden von Glen immer eher heruntergespielt als betont. Als Beispiel kann die Autojagd in Melina Havelocks Citroen 2 CV aus *For Your Eyes Only* dienen. Der offensichtlich komische Effekt eines solchen Wagens, der die hochgerüsteten Autos der Verfolger abhängt, wird nur so weit wie unbedingt notwendig unterstützt. Viel deutlicher ist der Action-Charakter dieser Szene. Der Schnitt legt ein enormes Tempo vor: Viele kurze Zwischenschnitte heben Details hervor; es wird nicht lange verweilt auf den ärgerlichen Reaktionen der abgehängten Verfolger; durch viele PoVs Bonds und der Verfolger sitzt der Zuschauer quasi mit im Auto. Die Geschwindigkeit der Jagd soll in erster Linie vermittelt werden, die vielen Gags der Szene werden eher pflichtgemäß mit abgespult.

4.2.3 Der Montagestil der 90er Jahre

Bei *GoldenEye* saß mit Terry Rawlings jemand am Schnittpult, der durch die Ridley-Scott-Klassiker *Alien* und *Blade Runner* bekannt geworden war und (gemeinsam mit Bond-Kameramann Alec Mills) an Mike Newells *The Awakening* gearbeitet hatte. Nach *GoldenEye* wurde Rawlings auch für die Kinoadaptation der Agentenserie *The Saint* (1997) verpflichtet. *Tomorrow Never Dies* bedeutete dann den internationalen Durchbruch der beiden französischen Cutter Dominique Fortin und Michel Arcand. In *The World Is Not Enough* übernahm dagegen wieder ein erfahrener Schnittmeister, der sich seine ersten Sporen in den 60er Jahren, bei Filmen wie Stanley Donens *Charade* verdient hatte. Groß-

produktionen wie John Schlesingers *Marathon Man* mit Dustin Hoffman (1976) oder Roland Joffés *The Mission* (1986) ebneten ihm den Weg in die Bond-Serie. Wie auf dem Gebiet der Kameraarbeit besteht auch hier seit der Neuauflage mit Pierce Brosnan die Tendenz weg vom Gedanken der langjährigen Zusammenarbeit mit gleichbleibenden Teammitgliedern, hin zu einer jedes Mal neu zusammengestellten Crew. Dabei setzt man offenbar sowohl auf verdiente Alt-Cutter als auch auf junge Talente. Dabei beweist *Tomorrow Never Dies* zwar ein solides, gut beherrschtes Handwerk, enthält jedoch hinsichtlich der Montagetechnik kaum bemerkenswerte Szenen, wie es bei den beiden anderen Filmen der 90er Jahre durchaus der Fall ist. In *GoldenEye* beispielsweise vermittelt allein der Schnitt den Suspense der Szene, als der Programmierer Boris mit einer als Kugelschreiber getarnten Geheimwaffe herumspielt. Von den beteiligten Personen weiß nur Bond um die drohende Gefahr. Alec, der seinen früheren Agentenkollegen unter Kontrolle zu haben glaubt, und Natalya verfolgen Boris' Bemühungen, einen Satelliten-Code zu knacken. Ein Zoom auf das angespannte Gesicht Bonds wird dabei immer wieder unterbrochen durch fünf andere Einstellungen. Boris, eine Detailaufnahme des verhängnisvollen Stifts, die Reaktionen des immer ungeduldiger werdenden Alec, der dauernd von Einem zum Anderen schaut, Natalya und wieder Boris' Hände auf der Tastatur werden mit steigender Geschwindigkeit in den fortlaufenden Zoom auf Bond eingeschnitten. Auch der Showdown des Films bringt mit der Parallelmontage von dem hektisch am PC arbeitenden Boris und dem Kampf zwischen Bond und Alec in der riesigen Satellitenschüssel eine elegante Variation des üblichen Schemas. Die Spannung der finalen Auseinandersetzung wird von der komischen Wirkung des am Computermonitor verzweifelnden Hackers („Sprich mit mir!!“) konterkariert. Schließlich werden Alecs Todesschrei, Boris' resignierendes Gebrüll und die Explosion des Satelliten im Weltraum in drei forcierten Schnitten miteinander verbunden. Die Montage setzt also Ereignisse und Personen zueinander in Beziehung, unabhängig vom jeweiligen Ort der Handlung. Entscheidend ist dabei die Maximierung der angestrebten Wirkung. Damit baut man in den 90er Jahren durchaus wieder auf der einst von Peter Hunt praktizierten Methodik auf. So verweist auch die schnitttechnisch auffälligste Szene aus *The World Is Not Enough* auf Hunts charakteristische Erzählweise. Die Sequenz, in der Bond und Christmas Jones auf einem Wartungswagen durch eine Pipeline rasen und dabei eine Bombe entschärfen müssen, ist ähnlich geschnitten wie die Zentrifugen-Szene aus *Moonraker*. In beiden Fällen wird Bond in einer brisanten Situation gezeigt, die aufgrund der bloßen Beschleunigung lebensgefährlich ist. Bonds Versuche, damit klarzukommen, werden mit

den Reaktionen von beobachtenden Personen und Detailaufnahmen von Messgeräten und Displays, die den zunehmenden Ernst der Situation nachweisen sollen, gegenübergestellt. Geschwindigkeit, Emotion und Aktion – und das alles streng im Dienst der Geschichte: Für die Cutter des zeitgenössischen Actionfilms ist dieses Ziel wieder wichtiger als der verschlüsseltere Ansatz von John Glen, der in seinem Montagestil auch eigenständige Kommentierungen der Handlung unterzubringen versuchte.

4.3 Die Komponisten der Bond'schen Filmmusik

4.3.1 John Barrys Ton-Welten

„Was ich an dem Beruf des Filmkomponisten liebe ist, daß man in erster Linie ein Dramatiker ist, erst dann ein Komponist. Ich mag es, mir Filme anzusehen und die Charaktere zu analysieren. Wenn man so ein Stück Zelluloid bekommt, wird man als Komponist außerdem gezwungen, in andere Welten vorzudringen.“¹⁹⁷ So beschreibt John Barry seine Arbeitsweise als Filmkomponist. Die Aufgabe der Musik erschöpft sich für ihn nicht in der Untermalung der Vorgänge auf der Leinwand und der emotionalen Begleitung der Charaktere. Vielmehr nimmt der Komponist eine eigenständige Interpretation der Handlung und der darin verwickelten Figuren vor und drückt diese mit musikalischen Mitteln aus. Ein typisches Beispiel dafür, wie Barry eine Szene aufbaut, ist eine Sequenz aus *A View to a Kill*, in der 007 und sein Kollege Tippet den Stall ihres Pferde züchtenden Gegenspielers Zorin durchsuchen. Tippet betritt den Stall zunächst allein und stellt fest, dass er leer ist. Dieser Abschnitt ist noch ganz ohne Musik und nur mit Originalgeräuschen versehen. Doch auch diesen Tönen kommt eine dramaturgische Funktion zu: Grillenzirpen, Türquietschen und Pferdeschnauben sind filmische Standardmittel zur Spannungssteigerung. Als Bond dazukommt, setzt die Musik ein. Sie charakterisiert den Stall als einen geheimnisvollen, mysteriösen Ort. Schon bald sieht man auch, warum: Bond und Tippet entdecken den geheimen Zugang zum Labor Zorins. Vor dem Hintergrund leicht dissonanter, tiefer Bläserakkorde ist ein aufsteigendes Sechstonmotiv zu hören, das von einer Flöte gespielt wird. Dieses Motiv bleibt die ganze Szene über dominant. Da zeigt die Kamera, wie sich zwei von Zorins Killern dem Stall nähern. Ihren Auftritt markiert Barry mit einem deutlich hörbaren Glockenspiel-Akkord, dessen dezente

¹⁹⁷ Karban, Thomas: Das Herz der Geschichte suchen. Gespräch mit dem Filmkomponisten John Barry. Film-Dienst 8/1995. In: Lexikon des internationalen Films 2001 (CD-ROM). München 2000.

Repetition im Hintergrund den Zuschauer stets an die nahende Gefahr durch die Killer erinnert, auch während die Kamera nur die suchenden Geheimagenten zeigt. Die übliche Methode, bei einer solchen Szene in Parallelmontage zwischen den Agenten und Killern hin und her zu schneiden, kann so durchbrochen werden. Als die Agenten auf die Gangster losgehen, endet die Szene, wie sie begann – ohne Musik, stattdessen mit Originalgeräuschen der sich anschließenden Schlägerei versehen. Die Unterstützung der Handlung durch gezielt eingesetzte musikalische Hinweise auf die Absichten der Charaktere ist eine der wichtigsten Funktionen der Filmmusik in der James Bond-Reihe. Der Ausdruckscharakter der Musik betont dabei fast ausschließlich die Elemente von Spannung und Action einerseits, sowie Idylle und Romantik andererseits. Die humoristisch aufgeladenen Situationen, die ja ein wesentlicher Bestandteil des Drehbuchs sind, werden dagegen eher heruntergespielt, indem sie mit Actionmotiven unterlegt oder gar ganz ignoriert werden. In *Diamonds Are Forever* wird die Verfolgungsjagd durch Las Vegas, bei der zahlreiche Polizeiautos wie in Zirkusnummern zu Schrott gefahren werden, zunächst gar nicht mit Musik untermalt und erst bei dem Stunt, durch den Bond der Meute entkommt, mit Spannungsmusik versehen. Ein entsprechendes Verfahren kommt bei Bonds Flucht in einem Mondauto zum Einsatz. Auch die zahlreichen Dialogpointen finden nur selten ein Echo in Form einer heiteren Melodiepassage. Durch diesen Musikeinsatz wird deutlich, dass John Barry die 007-Filme in der Vielfalt der ihnen eigenen Genre-Vermischung primär als aktionsbetonte Spionagethriller verortet sehen wollte. Lediglich die Postkarten-Schönheit der exotischen Locations brachte noch einen wohlkalkulierten Abenteuerfilm-Touch herein. Die Herausgestaltung der Merkmale, die inmitten des bunten Potpurri an filmischen Standards als bondtypisch empfunden wurden, hing also in entscheidendem Maße auch von der Auffassung des Filmkomponisten ab.

Wie sehr sich John Barry mit seinem Stoff auseinandergesetzt hat, zeigt das ursprünglich von Monty Norman komponierte, in seinem endgültigen Arrangement aber von Barry gestaltete 007-Thema der gun-barrel-Sequenz. Es beginnt mit einem klassischen „Catch the Audience“-Intro, nämlich mit drei lauten Akkorden der Blechbläser, die zwangsläufig die Aufmerksamkeit des Publikums wecken. Danach legen die Streicher ein auf Spannung ausgelegtes Dreitonmotiv als Grundlage für das knarrende Gitarrensolo, das sich harmonisch scharf in die Hintergrundmelodie einschneidet. Das Stück deutet mit seinem Zusammenspiel disparater musikalischer Ebenen sowohl auf die wichtigsten Elemente der Bond-Dramaturgie hin – Action, Spannung und Ironie – als auch auf das zugrundelie-

gende Sujet: Die Situation des Fleming'schen Spions zwischen verdeckten Ermittlungen, höchster Geheimhaltung und plötzlichen Gefahrensituationen wird durch den Gegensatz zwischen dem anschleichenden Charakter der Hintergrundakkorde und den plötzlichen Eruptionen von Bläsern und Gitarre illustriert. In anderen Genrefilmen der späten 60er Jahre, etwa in Ennio Morricones Score zu Sergio Leones Italo-Western *Once Upon A Time in The West*,¹⁹⁸ wird der schockierend disharmonische Klangcharakter der tiefen Töne einer elektronisch verstärkten klassischen Gitarre vielfach zur Charakterisierung von brutalen, gewissenlosen Auftragskillern eingesetzt. Diese Instrumentalisierung ist als Synonym für Gefahr und Bedrohung Teil des filmmusikalischen Vokabulars geworden. Barrys spezielle Kombination von Jazz, Rock und Klassik definiert die James Bond-Filme als Abenteuergeschichten von hohem Unterhaltungswert, in denen moderne und futuristische Versatzstücke auf einen Plot treffen, der die Verteidigung traditioneller westlicher Wertmaßstäbe und das Ausleben klassischer Kino-Emotionen wie Romantik, Hass und Liebe propagiert.

Der zweiten Hauptaufgabe der Filmmusik, die Barry nennt, nämlich das Schaffen einer über Melodien charakterisierten Welt, kommt in den James Bond-Filmen eine besondere Bedeutung zu. Barry bedient sich in allen seiner bisher 11 Bond-Soundtracks einer aufwändig konstruierten Motivtechnik. Sie bezieht sich nicht nur auf jeweils einen, sondern umspannt alle von ihm begleiteten Filme der Serie. Immer wieder tauchen in seinen Partituren Motive auf, die schon aus früheren Episoden bekannt sind. So ist seine Musik selbst eines der unverwechselbaren Markenzeichen der Bond-Reihe. Sie trägt in wesentlichem Maße dazu bei, dass die Filme als einheitliches Ganzes erscheinen. Während sich andere Komponisten – etwa Bill Conti in *For Your Eyes Only* – auf die vom Plot vorgegebenen Handlungsorte stützen, um diese mit kurzen Folklore-Stücken des jeweiligen Kulturkreises unmittelbar zu identifizieren, führt Barry einige wieder erkennbare Melodien ein, die er, unabhängig vom Ort der Handlung, immer wieder einsetzt, um die emotionale Stimmung einer Situation zu vermitteln. Ein gutes Beispiel ist ein Establishing Shot des Regierungsviertels von London aus *Goldfinger* (als Bond nach dem Mord an Jill zum Rapport bei M antritt). Die weite Totale bekommt keinen patriotischen Tusch, sondern tragische Akkorde, die noch ganz unter dem Eindruck der vorangegangenen Mordtat stehen. Die „anderen Welten“, in die Barry mit seiner Musik vordringt, sind also nicht die spektakulären, oft exotischen Lebensräume, die auf der visuellen Ebene

¹⁹⁸ Sergio Leone USA/ITA 1968

ausgestellt werden, sondern reine Gefühlswelten. Gleichzeitig sind seine Leitmotive wichtige Informationsträger, die zur Charakterisierung der Figuren und ihrer Beziehung untereinander von Bedeutung sind. Das möchte ich anhand seiner weiteren Kompositionen zu *Goldfinger* demonstrieren.

Der Film wird dominiert von zwei Melodien, die immer wieder aufs Neue aufgegriffen werden. Dieser simplifizierende Ansatz funktioniert durch die intelligente Variation der Melodien, die in Rhythmus und Instrumentalisierung an die jeweilige Situation angepasst werden. In der Vortitelsequenz ist zunächst nur eine dezente, mit der klassischen Gitarre gespielte Andeutung des 007-Themas zu hören, während Bond aus dem Wasser auftaucht und an Land klettert. Als er dann aktiv wird – nämlich einen Wächter niederschlägt – geht die Musik über in eine durch Percussion beschleunigte, voll instrumentalisierte Fassung desselben Themas. Wer diese Melodie 1964 noch nicht durch die vorangegangenen James Bond-Filme automatisch mit Sean Connery und 007 verband, wurde spätestens durch diese Szene entsprechend konditioniert. In der sich anschließenden Titelsequenz wird das zweite Hauptthema des Films von Shirley Bassey mit mehreren Refrains gesungen („Goldfinger... The man with the Midas touch“). Damit ist der Wiedererkennungswert beider Stücke ebenso gewährleistet wie ihre Zuordnung zur jeweiligen Figur. Barry gelingt es, beide Themen sorgfältig miteinander zu verknüpfen und so eine Einheit daraus zu formen. Als Bond Goldfingers Gespielin Jill verführt, ertönt das Goldfinger-Thema im Hintergrund. Mit leichten Jazz-Anklängen versehen, geht es über in das Bond-Motiv. Der Zweikampf zwischen Bond und seinem Widersacher findet auf der Tonebene eine musikalische Entsprechung. Die beiden Melodien lösen sich wie in einem Frage-/Antwort-Spiel ab, belauern sich gegenseitig. Die spöttische Untermalung von Bonds Triumph beim Golfspiel spiegelt Goldfingers Beschämung wieder: Sein Thema wird schnell gezupft, es wirkt dadurch neckisch und kindlich. Mit dem Szenenwechsel wird dieselbe Melodie von einem Streicherorchester in ein getragenes Adagio uminterpretiert, während eine Harfe im Hintergrund das Bond-Thema zupft. Diese leichte Ironie, mit der Barry die Charaktere und ihre Gemütsverfassung begleitet, zieht sich durch den ganzen Film. Als Bond Goldfinger auf einer verschlungenen Schweizer Autostraße – ganz gegen seine sonstigen Gepflogenheiten – langsam und mit gebührendem Sicherheitsabstand verfolgen muss, wird das Goldfinger-Thema wiederum gemächlich von einem Violinenensemble vorgetragen, allerdings leicht beschleunigt durch eine rhythmische Harfenbe-

gleitung. So wird die Behäbigkeit Goldfingers ebenso charakterisiert wie Bonds Ungeduld, der sich in seinem Auto fast zu Tode langweilt.

In der Wahl der Instrumente unterscheidet Barry klar zwischen klassischem Orchester, das meist beim Goldfinger-Thema zum Einsatz kommt, und einer Jazz-/Rock-Combo, die für den moderneren Charakter des Bond-Motivs sorgt. Dem Wechsel der Instrumentalisierung innerhalb der selben Melodie kann so eine eigene Bedeutungsebene zugeordnet werden. Auf der langwierigen Autofahrt sieht Bond plötzlich im Rückspiegel ein hübsches Mädchen, das in einem flotten Sportwagen zum Überholen ansetzt. Bonds Jagdinstinkt erwacht und er drückt aufs Gas, um dem Mädchen hinterherzufahren. Doch kurz darauf hat er sich wieder unter Kontrolle und zwingt sich, weiter seinem Auftrag nachzugehen. Der Moment der aufkeimenden Hoffnung auf Abwechslung wird illustriert, indem das Goldfinger-Thema, als Bond das Mädchen entdeckt, vorübergehend von den Blechbläsern aufgenommen wird, dann aber wieder in die „langweilige“ Streicher-Interpretation übergeht. Einen ganz anderen Charakter hat das Goldfinger-Thema während des Showdowns bei Fort Knox: Wortwörtlich mit Pauken und Trompeten und im Marschrhythmus wird der Angriff als eiskalt geplante und durchgeführte militärische Aktion gekennzeichnet. Das ist es, was Barry meint, wenn er sich als Interpret der Filmbilder bezeichnet.

Neben solchen Hauptmotiven gibt es bei Barry auch meist noch eine Reihe Nebenmotive. So ist in *Goldfinger* jedes Erscheinen des koreanischen Killers Oddjob mit einem dissonanten, vom Glockenspiel begleiteten Streichermotiv gekennzeichnet. Die Arbeit mit Leitmotiven zur Herstellung erzählerischer Bezüge zwischen den handelnden Figuren ist eines der wichtigsten filmmusikalischen Ausdrucksmittel überhaupt. Barry steht somit in einer bis in die ersten Jahre des Tonfilms zurückreichenden Tradition. Hollywoods Genrefilme der späten 30er und frühen 40er Jahre wäre ohne die narrative Komponente der musikalischen Leitmotive, die verschiedenen Charakteren oder auch Orten zugeordnet sind, kaum vorstellbar (genannt sei hier exemplarisch das berühmte „Tara-Motiv“ aus Max Steiners Musik zu *Gone with the Wind*). Der aus dem Opernbereich kommende Komponist Erich Wolfgang Korngold (*Anthony Adverse*,¹⁹⁹ *The Adventures of Robin Hood*²⁰⁰) stellt dabei eine Art Bindeglied zum klassischen Musiktheater dar. Schon Richard Wagner flocht in seinen Opernwerken – insbesondere im „Ring des Nibelungen“ – ein dichtgewirktes Netz von Leitmotiven. Der Einfluss Wagners ist bis in die Filmmusik

¹⁹⁹ Mervyn LeRoy USA 1936

²⁰⁰ Michael Curiz USA 1938

der Gegenwart, vertreten durch Komponisten wie Jerry Goldsmith oder John Williams, deutlich spürbar. Abgesehen von der musikdramaturgischen Methodik hat sich John Barry im späteren Teil seiner Karriere auch stilistisch mehr und mehr dem orchestralen Bombast und dem romantischen Pathos Wagner'scher Prägung angenähert. Seine Partituren zu Leinwand-Epen wie *Out Of Africa*²⁰¹ oder *Dances With Wolves*²⁰² sind von ausschweifenden, für großes Orchester angelegten Motiven geprägt, die zur Charakterisierung von Schönheit und Weite der Landschaft (Afrika bzw. Nordamerika) beiträgt. Hervorzuheben ist jedoch, dass Barry in beiden Filmen, die von der Auseinandersetzung der europäisch geprägten Kolonialherren mit der Kultur der Ureinwohner handeln, auf den Einsatz folkloristischer Stammesmusik verzichtet hat. Seine Ausdrucksmittel sind nicht ethnisch beschränkt, sondern sprechen direkt die menschlichen Emotionen an, sind also universell einsetzbar. John Barrys Kompositionen definieren sich über die wiederkehrenden, weil fest den einzelnen Figuren zugeordneten Einzelmotive. In diesem Zusammenhang ist auch seine Arbeit für die James Bond-Serie als unmittelbar auf die Filme verweisendes, Stil- und Ländergrenzen überschreitendes musikalisches Emblem zu verstehen.

²⁰¹ Sydney Pollack USA 1985

²⁰² Kevin Costner USA 1990

4.3.2 Der „fünfte Beatle“ verstärkt James Bond: George Martin

Als für *Live And Let Die* erstmals seit zehn Jahren nicht John Barry für die Komposition der Filmmusik zur Verfügung stand, landete man einen Aufsehen erregenden Coup: Mit dem Team Paul McCartney / George Martin wurden zwei der kreativen Köpfe der Beatles verpflichtet. Martin komponierte den Soundtrack, McCartney schrieb und sang die Titelmelodie. George Martin war als Produzent der Beatles-Platten entscheidend am Welterfolg der Band beteiligt gewesen. Gleichzeitig hatte er gemeinsam mit Regisseur Richard Lester die „Fab Four“ an das Filmgeschäft herangeführt. In *A Hard Day's Night*²⁰³ *Help!*²⁰⁴ und *Yellow Submarine*²⁰⁵ übernahm Martin das musikalische Arrangement der Beatles-Songs und komponierte die Originalmusik. Die Tätigkeit von McCartney und Martin für die Bond-Serie bedeutete nach dem Ende der Beatles also eine konsequente Fortführung ihrer einmal begonnenen Filmarbeit. Mitte der 70er Jahre erscheint ihr Engagement zunächst wie ein Rückgriff auf die Ära des Swinging London, der die Bond-Filme als zeitgebundenes, altmodisches Produkt dieser Periode kennzeichnen würde. Wie in der Betrachtung von Barrys Scores deutlich wurde, waren die Einflüsse von Klassik, Jazz und Rockmusik amerikanischer Prägung für die Bond-Filme jedoch wesentlich bedeutender als der neue, aufmüpfige Stil der Beatles-Generation. Die Rückführung auf deren Popmusik-Sound bedeutet also eine Anpassung an den Zeitgeschmack, die durchaus dem mittlerweile erreichten Status von James Bond als Pop-Ikone entsprach. Diese Modernisierung des Stils ging vonstatten, ohne die charakteristischen Merkmale von Barrys Musik aufzugeben.

Wie John Barry arbeitet auch Martin mit mehreren sich wiederholenden Motiven. Es gibt zwei Hauptmelodien, die beide schon im Titelsong eingeführt werden. Das aufrüttelnde Instrumentalmotiv, das von zwei ansteigenden Dreiton-Akkorden dominiert wird, avanciert im Film zum allgemeinen Gefahren-Motiv: Besonders prominent wird es eingesetzt, als die Doppelagentin Rosie in einem Hinterhalt ermordet wird. Die Gesangsmelodie des Titel-Songs ist im Soundtrack ein Liebesmotiv, das die Beziehungen Bonds zu Rosie und Solitaire begleitet. Darüber hinaus gibt es noch ein vom Titelsong unabhängiges Hauptmotiv, das in seinem dramatischen, vorwärts treibenden Charakter an ein Melodram erinnert. Außerdem bringt Martin auch wieder das Norman'sche Bond-Thema

²⁰³ Richard Lester UK 1964

²⁰⁴ Richard Lester UK 1965

²⁰⁵ George Dunning/Dick Emery UK 1968

zum Einsatz, um den „neuen“ James Bond Roger Moore unmissverständlich als Geheimagent 007 zu identifizieren. Dieses Motiv wird wie bei Barry mit den filmspezifischen Melodien verknüpft. Die filmmusikalisch gelungenste Szene ist die, als eine Giftschlange in Bonds Hotelzimmer eindringt. Ein lautmalerisches, seufzendes Streicher-Motiv untermalt das Herabschlängeln des züngelnden Reptils vom Luftschacht ins Badezimmer. Als Bond sich nichts ahnend zu rasieren beginnt, legt der „anschleichende“ Dreiton-Akkord des Bond-Themas eine Grundierung für das melodramatische Hauptthema des Films. Bond verlässt das Badezimmer, um den bestellten Champagner entgegen zu nehmen. Die Musik setzt einen kurzen dramatischen Akzent, als Bond danach ins Bad zurückkehrt und das Badewasser ablässt. Doch die Schlange ist nicht in der Badewanne, sondern kriecht hinter dem Vorhang hervor, kenntlich gemacht durch das Wiederaufgreifen des seufzenden Schlangen-Motivs. Als Bond sie im Spiegel entdeckt und durch das Entzünden seines Deodorants unschädlich macht, unterstreichen laute Bläser-Akkorde die Dramatik der Situation. Während Bond die Abendtoilette beendet, geht die Musik wieder in das Hauptthema über, das allerdings anschwillt und im Tempo stark beschleunigt wird, als Bond Rosies Kleider in seinem Bett findet. Während ein Revolverlauf drohend durch den Türspalt eindringt, setzen die Blechbläser mit den drei Anfangsakkorden des Bond-Motivs einen dramatischen Schlusspunkt unter die Szene: Bond überwältigt Rosie und stellt sie zur Sprache. Ganz nach dem Baukasten-Prinzip werden die inzwischen zum Standard gewordenen Bestandteile der Bond-Musik zusammengesetzt und neu kombiniert.

George Martins Beitrag zu ihrer Modernisierung besteht darin, dass er in der Instrumentalisierung neben der klassischen Orchestervariante weniger auf Elemente von Jazz- und Rockmusik zurückgreift als vielmehr auf Stilmittel der Popmusik. In seinen Cues steht vielfach die Rhythmusgestaltung des Schlagzeugs akustisch auf einer Ebene mit der Melodie, wird also als eigenständige Stimme des Ensembles begriffen. Die von klassischen Instrumenten gespielten Motive haben somit denselben Charakter wie die Gesangsstimme eines Pop-Songs. Mit dieser Auffassung vollzieht Martin den Schritt Bonds zum Pop-Star nach.

4.3.3 Der Folklore-Mix Marvin Hamlischs

Besonders deutlich wird die Diskrepanz zwischen der beständigen Beibehaltung des Hauptmotivs und dem Bestreben, die Scores dem Zeitgeschmack entsprechend zu modernisieren, in Marvin Hamlischs Musik zu *The Spy Who Loved Me*. Sein von Synthesizer und Keyboard interpretiertes Bond-Thema der Vortitelsequenz ist mehr denn je eine Pop-Version der bekannten Melodie. Beim Höhepunkt der Sequenz, Bonds spektakulärem Fallschirmsprung mit Skiern, geht sie jedoch wieder über in John Barrys Jazz-Arrangement. Dieses ist so eindringlich, dass es offenbar nötig ist, es in jeden Film mindestens einmal in genau dieser Form einzubinden, um den Seriencharakter zu wahren. Auf der musikalischen Ebene wird dieser ja gerade dadurch hergestellt, indem man auditive Signale setzt, die das Publikum spontan wiedererkennt und mit einer im Verlauf der Serie bereits etablierten Figur oder Situation verbindet. Für solche Signalpunkte ist eine Abänderung des eingeführten Toncharakters nur in beschränktem Maße möglich. Die Verschmelzung des Hauptmotivs mit der Filmmelodie zu einem eigenständigen Stück, die Barry und Martin praktizieren, strebt Hamlisch nicht an. Er spielt sein Filmmotiv nur unabhängig vom vorgegebenen Bond-Thema ab und durchsetzt seine Komposition mit Anspielungen auf die Kultur der Handlungsorte (so wird auf die Heimat von Agentin Amasova durch ein kurzes Gitarrenstück im Stil russischer Volksmusik verwiesen). Marvin Hamlisch ist ein Meister der musikalischen Mimikry. Er kann die verschiedensten Stile imitieren und in sein Motivgefüge einbinden. In Woody Allens früher Komödie *Bananas*²⁰⁶ beispielsweise spielt er seine Hauptmelodie mal als furioses Jazz-Arrangement, mal als spanisches Tanzlied und mal als romantisches Pianosolo. So weicht er auch in *The Spy Who Loved Me* von Barrys ernsthafterem Musikstil ab und steuert eines der wenigen reinen Komödien-Motive der Bond-Serie bei (als Bond und Amasova in einem baufälligen VW-Bus durch die Wüste knattern). Mit der im Titelsong etablierten Hauptmelodie („Nobody Does It Better“) gestaltet Hamlisch wie Barry die romantischen Momente des Films. Er vermischt dabei jedoch noch stärker elektronische und klassische Instrumente. Damit knüpft er an den Pop-Stil George Martins an.

²⁰⁶ USA 1971; Sein Geschick in der Charakterisierung eines ganzen Films durch ein musikalisches Thema stellte er auch in *The Sting* (George Roy Hill USA 1973) unter Beweis, indem er Scott Joplins Ragtime-Stück „The Entertainer“ adaptierte.

4.3.4 Einmal Disco und zurück: Die Entwicklung bis zu den 90er Jahren

Es wurde bei den Filmkomponisten also üblich, in ihrer Partitur eine Alternative zu dem die Serie bestimmenden Barry-Stil zu schaffen. Bill Conti tat dies in *For Your Eyes Only*, indem er Elemente des in den frühen 80er Jahren populären Disco-Stils in seinen Soundtrack integrierte. Actionszenen untermalt er mit melodiearmen, von Schlagzeug, E-Gitarre und Keyboard dominierten Cues. Es wird ein beschleunigter Rhythmus gestaltet, der jedoch in keinem Bezug zu den Bildern steht und unabhängig von den gezeigten Ereignissen abläuft. Die Musik degeneriert zum belanglosen Hintergrundgeräusch. Dies versucht Conti dadurch auszugleichen, indem er zwischendurch landestypische Folk-Stücke einfließen lässt und für Momente der romantischen Zweisamkeit durchaus auch das klassische Orchester sprechen lässt. Und die Rächerin Melina wird mit einem dramatischen Streicher-Tremolo charakterisiert. Seine spannungssteigernden Orchester-Stücke erfüllen durchaus ihren Zweck. Es entsteht jedoch eine seltsame Stilmischung, die nicht wie bei Barry durch ein übergreifendes Konzept zusammengehalten wird. Während Barrys Soundtracks der 60er Jahre eine fast zeitlose Frische ausstrahlen, wirkt Contis fast 20 Jahre später geschriebene Musik heute seltsam zeitgebunden und unmodern. Die Bestrebungen, die Pop-Figur Bond zu modernisieren, hatten also zur Folge, die Filmgestaltung an einen kurzlebigen Zeitgeist zu binden. Im Sinne der Serie wirken die sechs Soundtracks, an denen John Barry nicht beteiligt war, wie Fremdkörper. Der ganzheitlichen Konzeption am nächsten kam noch Michael Kamen in *Licence To Kill*. Sein auf den Gegenspieler verweisendes, spanisches Gitarrenmotiv erzeugt eine düstere, unheimliche Stimmung; hohe Streicher sorgen für Suspense. Romantische Szenen untermalt er wie Barry mit Flötenklängen, aber auch wieder mit E-Gitarre und Keyboard. In den 90er Jahren wird der Wandel vom Spionagethriller zum Actionfilm auch in der Musik deutlich. Die Aufgabe, die Beziehungen der Charaktere durch ein komplexes Motivgeflecht deutlich zu machen, wurde von der Notwendigkeit zur Unterstützung der Effekte immer längerer Schießereien verdrängt. Für *GoldenEye* verpflichtete man Eric Serra, der gemeinsam mit Luc Besson in den 80ern den postmodernen Stil des „Cinema du Look“ mitgeprägt hatte. In den Actionfilmen *Nikita*²⁰⁷ und *Léon*²⁰⁸ arbeiteten die beiden erneut zusammen. Wie das Cinema du Look die Inszenierung der im Neonlicht glänzenden Oberflächen zur Maxime erhoben hatte, verbleiben auch die nicht von John Barry geschriebenen Bond-Soundtracks jener Zeit auf einer rein äußerlichen Ebene.

²⁰⁷ ITA/FRA 1990

²⁰⁸ USA/FRA 1997

Subtile Gefühlswelten werden verdrängt vom Spektakel bloßer Action. Entsprechend losgelöst von den Charakteren und ohne jede Individualität präsentiert sich die Musik. Serra folgt ganz dem von Bill Conti vorgegebenen Muster eines Konglomerats von Popmusik, romantisierender Klassik und ortsgebundenen Motiven. Ganz im Sinne der Postmoderne werden nicht zusammengehörige Versatzstücke unterschiedlichster Stile aufgegriffen und ohne weitere Anpassung miteinander kombiniert. John Barry dagegen hat immer darauf bestanden, dass seine Auffassung letztlich die publikumswirksamere war und setzte sich damit in allen seinen Bond-Arbeiten durch: „In der Tat war es die ständige Wiederholung dieses Stils, was das Publikum haben wollte. Es war also ein ständiges Da capo mit einem gewissen Gespür für Ironie. Das betrifft auch die Partituren. [...] Jeder andere musikalische Ansatz hätte nicht funktioniert.“²⁰⁹ Bei der Betrachtung der anderen Ansätze für die filmmusikalische Repräsentation des James Bond fällt in der Tat jede Variation von Barrys Methode sofort als Ausnahme von der Regel auf.

4.4 Das Set Design

4.4.1 Ken Adam und das Prinzip der „Heightened Reality“

4.4.1.1 Zur künstlerischen Grundauffassung Ken Adams

Eine dürre Wüstenlandschaft aus Sanddünen. Nur ein Palmenwäldchen deutet darauf hin, dass hier überhaupt noch etwas wächst. Davor ein unscheinbares braunes Zelt, das nur nach den Gesetzen der Zweckmäßigkeit aufgebaut zu sein scheint. Als James Bond das Zelt betritt, bestätigt sich dieser Eindruck nicht. Es eröffnet sich eine unüberschaubare Fülle von Kostbarkeit und Reichtum: Eine riesige Schale mit exotischen Früchten, kostbare Möbel, kunstvoll gefertigte Wandteppiche und goldbestickte Samtkissen beschwören die luxuriösesten Wunschträume aus Tausend und einer Nacht herauf. Diese kurze Szene aus *The Spy Who Loved Me* demonstriert die Auffassung von der Inszenierung der Innenräume in der James Bond-Serie auf besondere Weise. Die exklusive Umgebung, in der sie sich befinden – sei es die Wüste oder der Grund des Ozeans – lassen den ungeheuren Komfort, den ihr Besitzer dort heranschaffen kann, um so mehr als Ausdruck seiner gewaltigen Macht erscheinen. Das ist ein wichtiger Punkt bei der

²⁰⁹ Karban, Thomas: Das Herz der Geschichte suchen. Gespräch mit dem Filmkomponisten John Barry. Film-Dienst 8/1995. In: Lexikon des internationalen Films 2001 (CD-ROM). München 2000.

Charakterisierung des Bond'schen Gegenspielers. Die Innenräume sind immer weitläufig und flößen dem Besucher ob ihrer schieren Größe Respekt ein. Die Tiefenwirkung wird bei dem beschriebenen Wüstenzelt dadurch verstärkt, dass horizontale Streifen an den Wandtüchern und vertikale Linien an der Decke den Raum durch ihre optische Verjüngung noch größer erscheinen lassen. Der Mann, der für diese Effekte verantwortlich zeichnet, ist der 1921 in Berlin geborene Produktionsdesigner Ken Adam.

Ich glaube generell, dass ich das Publikum eher überzeugen kann, wenn ich nicht real bin und wenn meine Dekors nicht real sind. Die Wirklichkeit finde ich nämlich ziemlich langweilig, während ich es liebe, den Leuten meine Idee von der Wirklichkeit zu präsentieren.²¹⁰

Dies ist das künstlerische Credo Ken Adams. Nicht eine Reproduktion realer Örtlichkeiten, sondern die Kreation fantastischer Welten ist sein Ziel als Filmarchitekt. Eine weitere wichtige Leitlinie seines Werkes ist die Verbindung von klassischer Wohnkultur und moderner Architektur, von Vergangenheit und Zukunft, auch die Konfrontation von Gegensätzen wie Innen und Außen, Natur und Künstlichkeit, natürlich rau und glatt geschliffen. Die einzigartigen Sets von Ken Adam definierten von Anfang an eine Fantasiewelt, in der Wunschvorstellungen von Reichtum und Allmacht auf verspielte und oftmals ironische Weise realisiert werden konnten. Dies waren die idealen Rahmenbedingungen für die Intention der Produzenten, mitten in der schwarzweißen Zeit der Kitchen Sink-Dramen einen heldenhaften Agenten als Verkörperung der ausschließlich aus Konsum und Vergnügen bestehenden Lebensweise des Jet-Sets in einen Kampf gegen großwahnsinnige Welteroberer zu schicken. Der überlebensgroße Charakter der Adam'schen Sets entsprach zugleich der Produktionsideologie von Broccoli und Saltzman, die jeden ausgegebenen Cent als „Production Value“ sichtbar auf der Leinwand wiederfinden wollten. Selbst in der Zeit bescheidener Budgets gelang es Adam, den Bond-Filmen die äußere Anmutung eines Multimillionen-Projekts zu geben. Für die Ausstattung zu *Dr. No* beispielsweise standen lediglich 20.000 Pfund (damals etwa 200.0000 DM) zur Verfügung. Dennoch ist *Dr. Nos* unterirdische Zentrale ein nicht nur aufgrund der schieren Ausmaße beeindruckendes Stück Set Design. Ich möchte es daher exemplarisch für eine detaillierte Betrachtung von Ken Adams Ausstattungsarbeit heranziehen. Es handelt sich um eine der künstlerisch bedeutendsten Arbeiten der Bond-Serie, die den Charakter aller folgenden Sets definierte.²¹¹

²¹⁰ WWW: www.jamesbondfilme.de/adam.htm [27. 1. 03]

²¹¹ Abbildungen zu Ken Adam-Sets siehe Begleit-Homepage (JamesBond.here.de) unter „Materialien“

Inmitten einer lebensfeindlichen Umgebung wird ein Lebensraum geschaffen, der an Komfort und Bequemlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Nach der Gefangennahme von Bond und Honey durch einen Feuer speienden Panzer wird der Zuschauer jedoch zunächst in eine anonyme Welt der Hochtechnologie eingeführt. Der Look der Dekontaminationsstation ähnelt den Sciencefiction-Serien der 60er Jahre (z. B. *Star Trek*²¹²), die sich – ebenso wie die Macher von *Dr. No* – auf geringe finanzielle Mittel beschränken mussten. Bei der Simulation von futuristischen, in ihrer Funktionsweise nicht näher erläuterten Maschinerien griff Ken Adam auf eine großflächige und kontrastreiche, grelle Farbgebung zurück, die an die Malerei Edward Hoppers erinnert. Zugrunde liegt dessen Kunst eine Vorstellung von der modernen Welt als eine artifizielle, emotionsfeindliche Technokratie, die Individualität abtötet und unweigerlich in die Isolation führt. Der Mensch, der auf dem Fließband von Dr. Nos Dekontaminationsstation mehrere Apparaturen durchlaufen muss, um von Umweltgiften befreit zu werden, bevor er die Wohnräume betreten kann, ist ein zur Karikatur übersteigertes Zerrbild dieser zivilisationskritischen Betrachtungsweise. Typisch für die Arbeit von Ken Adam ist nicht die düster-depressive Stimmung Hoppers, sondern ein ironisches Augenzwinkern. Die Gerätschaften, die bei der Dekontamination zum Einsatz kommen, sind nämlich nur zum Teil High-Tech aus der Zukunft; die Duschen und Schrubber, mit denen Bond und Honey zu Leibe gerückt wird, sind dagegen aus dem Alltag bestens bekannt. Auch das Gemälde des Grafen von Wellington, das kurz vor Beginn der Dreharbeiten in einem Aufsehen erregenden Diebstahl aus der Londoner Nationalgalerie entwendet worden war und das sich in Dr. Nos Appartement wiederfindet, ist Ausdruck dieser humoristischen Grundtendenz bei Adam. „Dr. No's underground apartment stimulated a lot of thought and ideas from everybody. Someone came up with the idea of the Goya painting of the Duke of Wellington, which had been stolen from the National Gallery. Literally within forty eight hours, I had to reproduce the stolen Goya painting. I think that started the tongue-in-cheek concept of the Bond pictures, and it became more and more important as we made these films.”²¹³ Die bunten Schutzanzüge, mit denen die Arbeiter bekleidet sind und deren Farbe offenbar ihre Funktion kennzeichnen, stellen die erste Manifestation eines Standards der Bond-Serie dar: Die Gegenspieler verfügen stets über eine gigantische Armee williger Helfer, die nur in der Masse auftreten und denen keinerlei individuelle Züge verliehen werden. Durch die Overalls werden sie zu einer anonymen Einheit nivelliert. Sie

²¹² Gene Roddenberry (Produzent) USA 1966-69

²¹³ Lobrutto, Vincent: *By Design*. Westport, o. J., S. 39 zit. n.: WWW:

www.hatii.arts.gla.ac.uk/MultimediaStudentProjects/98-99/95001311/project/html/adam.htm [27. 1. 03]

dienen lediglich dazu, die Macht des Gegenspielers und gleichzeitig die Kraft Bonds zu demonstrieren, der sie im Showdown niederringen wird.

Nach erfolgreicher Körperreinigung werden Bond und Honey in ein Gästezimmer gebeten. Nun wird deutlich, dass man sich in einem ausgebauten Höhlensystem befindet. Die beiden müssen einen Gang durchschreiten, der an beiden Enden von einer an einen Tresorraum erinnernden Luke verschlossen ist. Wohnlicher ist der Empfangsraum, den die beiden dann betreten. Der Eindruck eines vornehmen Hotels, der durch Rezeption und Concierge vermittelt wird, lässt die Gefangennahme Bonds wie eine großzügige Einladung erscheinen – auch das eine ironische Auslegung der Macht des Gegenspielers, die zum Standardmotiv wurde. Auffällig ist die Mischung aus natürlichen und artifiziellen Bestandteilen, aus denen der Raum besteht. Die Wände sind zum Großteil noch die ursprünglichen Felsen der Höhle. Und in einer Zierwand rankt sich ein Baum empor. Erst der Gang, der zu den Gästezimmern führt, hat voll ausgebauten Betonwände. Hier sieht man eine weitere Eigenart des architektonischen Verständnisses von Ken Adam: Die Decken seiner Räume sind nur selten flach. Er bevorzugt Giebel oder Schrägen, die von mächtigen Balken getragen werden. Auf diese Weise wirken die Räume immer leicht verzerrt und anormal.

Dr. Nos „Gästezimmer“ sind ganz im nüchtern-modernen Stil des Bauhaus gehalten. Eine Wand wird komplett von einem Spiegel abgedeckt. An der dem Bett gegenüberliegenden Wand ist eine Täfelung aus Leder angebracht. Das Mobiliar, mit dem die Räume ausgestattet sind, verleiht ihnen einen typisch weiblichen bzw. männlichen Charakter. So ist die Wandtäfelung in Bonds Zimmer blau, in Honeys Zimmer aber goldfarben. Während Bonds Zimmer eine gut bestückte Bücherzeile enthält, bekommt Honey einen Wandschrank mit schönen Kleidern darin. In Bonds Zimmer befinden sich Holzstühle und ein Ledersessel, in Honeys Raum dagegen Baststühle; in ihrem Bettgestell sind zudem schmückende Herz- und Knospenornamente erkennbar. Trotz dieser kleinen Zugabe an Luxus, die Honey gewährt wird, ist der Grundcharakter der Zimmer zweckmäßig, jedoch von vornehmster Qualität – lediglich das Fehlen von Fenstern und die massive Stahltür, die sich nur von außen elektronisch öffnen lässt, verweisen darauf, dass es sich tatsächlich um ein unterirdisches Gefängnis handelt.

Dr. Nos Appartement (Abb.), in das Bond und Honey zum gepflegten Dinner gebeten werden, kombiniert die Elemente von Höhle und Wohndesign in einem äußerst fantasievoll gestalteten Set. Im Eingangsbereich bilden erneut Naturfelsen die Wände und



geschliffene Steinplatten den Fußboden. Der Hauptraum weist einen Boden, der mit Holzfliesen und Teppichbelag ausgestattet ist, sowie weiß gestrichene Wände auf. Der Raum ist zweigeteilt durch einige Stufen, die den Salon

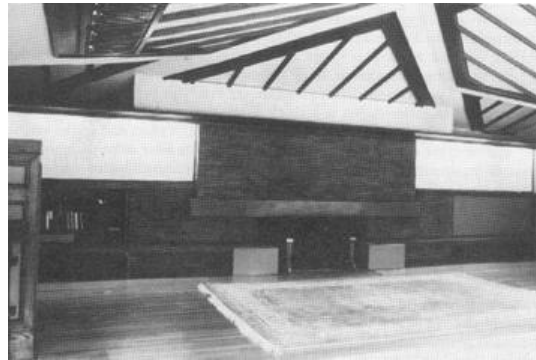
vom etwas höher angelegten Speisezimmer trennen. Parallel zu dem Treppenaufgang wird das weitläufige Zimmer durch einen felsigen Wandvorsprung strukturiert, der im Unterschied zur Felswand des Eingangsbereichs nicht aus Granit, sondern aus hellem Sandstein zu bestehen scheint. Darauf ist ein gewaltiger, abgestorbener Baum angebracht, der bis zur Decke reicht. Außerdem befinden sich dort eine Glasflasche, eine Ziertruhe, zwei große Kerzen und ein dickes, aufgeschlagenes Buch. Das Mobiliar ist meist im klassisch-rustikalen Empire-Stil gehalten (massive Holzstühle, -tische und -kommoden), zum Teil aber auch im zeitgenössischen Stil der frühen 60er Jahre (die moderne Leder-Sitzgruppe). Der auffälligste Bestandteil des Raumes ist jedoch ein riesiges Aquarium, in dem durch das Vergrößerungsglas der Scheibe überdimensional groß erscheinende Fische schwimmen. Viele der künftigen Bond-Gegner werden sich auf eine ähnliche Weise mit Meerestieren identifizieren. Durch diesen Verweis werden sie als kalte, gefühllose und instinktgeleitete Wesen charakterisiert. Außerdem wird ihr erlesener Geschmack, ihr hoch stehender Bildungsgrad, aber auch ihre technologische Potenz durch das Set Design illustriert. Darüber hinaus tun sie sich vielfach noch als aufgeblasene Angeber hervor – in Dr. Nos Fall überdeutlich durch die zu Übergröße verzerrten Zierfische.

Auch die Einpassung von Dr. Nos Hauptquartier in ein unterirdisches Stollensystem ist ein Charakterisierungsmerkmal, das bei vielen seiner Nachfolger wie Blofeld, Stromberg oder Drax wieder aufgegriffen wurde: Der Gegenspieler ist ein Chamäleon, das sich perfekt an seine Umgebung anpassen kann und trotz seines prunkvollen Lebensstils nach außen unsichtbar bleibt. Sein Versteck kann ein erloschener Vulkan sein, der Meeresgrund oder sogar der Weltraum – die spektakulären Bauwerke bleiben für die Geheimdienste unlokalisierbar. Dennoch gelingt es Bond (meist durch die Verführung eines dem

Bösewicht nahe stehenden Mädchens) den geheimen Ort ausfindig zu machen und den Gegenspieler zu stellen. Dessen vielköpfige Armee nützt ihm am Schluss nichts mehr, wenn es auf einen Kampf Mann gegen Mann mit James Bond herausläuft. An komplizierter Waffentechnologie steht der Bösewicht Bond in Nichts nach. Doch letztlich richten sich seine ausgeklügelten Tötungsmechanismen immer gegen ihn selbst. Denn es ist Bond, der sich in dem komplizierten System von Gängen, Schächten und Maschinen spontan zurechtfindet. Er scheint sich im Hauptquartier seiner Gegner besser auszukennen als sie selbst. So wird die auf der narrativen Ebene implizierte Überlegenheit Bonds gegenüber einem beeindruckenden Aufgebot der Gegenseite visuell nachvollzogen. Bonds Improvisationsfähigkeit gepaart mit seiner körperlichen Kraft entscheidet letztlich den Kampf gegen die in ihrer Befehlshaberposition erstarrten Verbrecherfiguren. Denn das Reich, das sich die Bösewichter geschaffen haben, um sich unangreifbar von der Welt abzunabeln, stellt sich am Schluss als Illusion heraus, die den realen Kräfteverhältnissen nicht standhalten kann. Das Hauptquartier geht jeweils förmlich in Rauch auf. Ebenso wie der Gegenspieler durch den Tod ultimativ unschädlich gemacht werden muss (Ausnahme: Blofeld, vgl. Kap. 3.2.4), ist auch die von ihm erbaute Kommandozentrale vollständig zu zerstören. Eine Nutzung der hoch entwickelten Technologie für eigene Zwecke kommt dem Geheimdienst nie in den Sinn. Es ist Teil der Bond-Dramaturgie, dass im Showdown der Zufluchtsort des Bösewichts auf spektakuläre Weise zur Explosion gebracht wird. In dieser Tatsache wird die bei Ken Adams Arbeit zu beobachtende konzeptionelle Einheit von Narrative, Charakterentwicklung und Set Design deutlich.

4.4.1.2 Ken Adam als Schüler von Frank Lloyd Wright und Bauhaus: Ein Exkurs

Mit der speziellen Mischung aus naturbelassenen und bearbeiteten Materialien sowie der Kombination klassischer und zeitgenössischer Ausstattungsmerkmale zur Kreation eines großzügigen Innenraumes, der in die Gegebenheiten seiner Umwelt eingepasst ist, reiht sich Adam in eine Traditionslinie ein, die bis in die Anfangsjahre der modernen Innenarchitektur zurückreicht. Man nennt ihn auch den „Frank Lloyd Wright des Décor Noir“.²¹⁴ Dieser amerikanische Architekt, einer der bedeutendsten Vertreter seines Fachs, schuf schon in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts Räume, deren Beschreibung auch für ein typisches Werk Ken Adams herangezogen werden könnte. Der Wohnzimmer-Kamin für Avery Coonley aus Illinois beispielsweise ist eine fast abstrakte Konstruktion geometrischer Formen, in der Dreiecke, horizontale und vertikale Linien in einer komplexen Licht- und Farbdramaturgie zueinander in Beziehung gesetzt werden (Abb. rechts). Für Slumbers Krematorium aus *Diamonds Are Forever* wählte Ken Adam mit dem Palm Mortuary im amerikanischen Henderson



(Nevada) ein Motiv aus, in dessen expressivem Architekturdesign dieselben Stilmittel verwendet werden. Oder Wrights eigenes Haus, genannt „Taliesin“ in Wisconsin (unten): „Sitet around the crest of a knoll, Taliesin both encompasses and is dug into the rise of the



land; it produces an interior courtyard and embraces the landscape. Loggias and carports help to merge the massing with the site. Floating flat roofs are intermixed with low, hovering, pyramidal gables that seem to echo the lines of the terrain. Inside, there is rusticity as well as simplicity...²¹⁵

Eine moderne Polstergarnitur steht neben traditionellen Holzmöbeln in einem Raum, dessen Giebeldach zum Teil verputzt, zum Teil mit Holzvertäfelung versehen ist. Die mit Winkeln und Erkeren versehene Wand besteht aus Naturstein-Quadern. Wrights Forderung nach einer organischen Bauweise lässt sich am besten in seinen eigenen Worten ausdrücken: „No house should ever be on any hill or

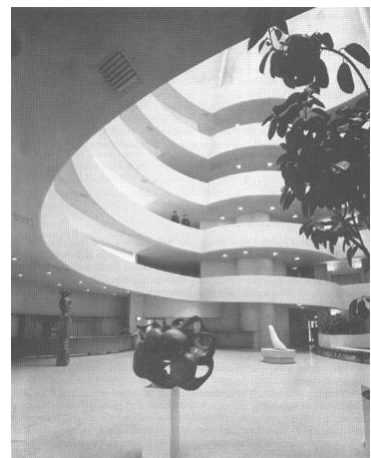
²¹⁴ Smolczyk 2002, S. 18

²¹⁵ Tate 1986, S. 278f.

on anything. It should be of the hill, belonging to it, so hill and house could live together, each the happier for the other.”²¹⁶ Wright war ein Schüler von Louis Henry Sullivan, dessen Bauten mit ihrer Wertschätzung von Nüchternheit, Funktionalität und Monumentalität wegweisend für die moderne amerikanische Architektur waren. Es ist somit kein Wunder, dass sich Wright in der Spätphase seiner Karriere dem vom Bauhaus ausgehenden internationalen Stil anschloss. Der 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründete Zusammenschluss von Architekten sah das handwerklich-technische Können als Grundlage allen künstlerischen Schaffens an. Wie die umfassendere Richtung der Neuen Sachlichkeit forderte er eine stilistische Einheit aller bildenden Künste. Charakteristisch für die Werke des Bauhaus ist ihre rationale Funktionsfähigkeit und völlige Ornamentlosigkeit. Reine Zweckbauten wie Fabriken oder Hochhäuser wurden zum Gegenstand künstlerischer Architekturentwürfe. Auf der Basis funktionaler Grundrisse und unter Verwendung serienmäßig hergestellter Bauteile wurden die Grundformen der Raumgestaltung in asymmetrischer Anordnung miteinander kombiniert (unregelmäßige Wandvorsprünge und Trennwände, Säulen, Treppenabsätze etc). All diese Elemente finden wir auch bei Ken Adam wieder. In den 50er und frühen 60er Jahren hatte sich der internationale Stil als Hauptrichtung der kommerziellen Baukunst durchgesetzt.²¹⁷



Le Corbusiers Design für das General Assembly Building der Vereinten Nationen in New York (links) weist in der offenen Zurschaustellung seiner Mechanik durch ein

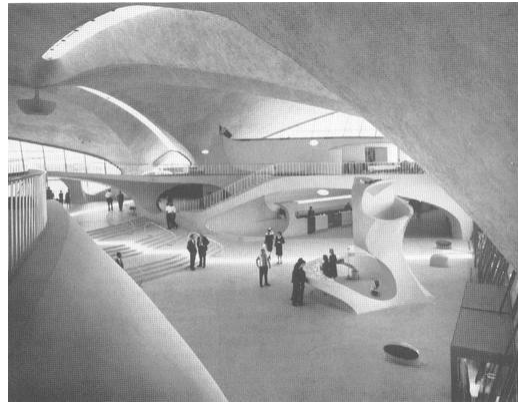


transparentes Gerüst offener Stockwerke eine große Ähnlichkeit auf zu Wrights Entwurf für das Guggenheim Museum (rechts). Die stromlinienförmige Wandführung dieser Gebäude ist auch ein Merkmal für die Innenraumgestaltung in den späteren Werken von Ken Adam. In den 60er und 70er Jahren wurde diese funktionale Ästhetik weiterentwickelt zu einem avantgardistischen Spiel mit Kanten, Flächen und elliptischen Formen (ein sehr anschauliches Beispiel dafür ist das TWA Terminal im New Yorker Flughafen JFK von 1962, Abb. ums.). Als Ken Adam zu den James Bond-Filmen stieß,

²¹⁶ zit. n.: Garretson, Kim: The Arts and Crafts Movement. In: livinghome. Trends and answers from people to know. WWW: www.livinghome.com/news/stuff/191-1.html [27. 1. 03]

²¹⁷ Tate 1986, S. 244

befand sich die Stilistik seiner Arbeit gerade am Übergang vom Stil des Bauhaus zum künstlerischen Formalismus im Sinne Le Corbusiers.²¹⁸



4.4.1.3 Bond and Beyond: Weitere Film-Sets von Ken Adam

Viele Bestandteile der James Bond-Settings strahlen dieselbe moderne, kühle Vornehmheit aus wie die Werke des Bauhaus. Dr. Nos zylinderförmiger Kamin zählt ebenso dazu wie das Büro des Industriemagnaten Osato in *You Only Live Twice*. Doch Ken Adams Repertoire geht noch wesentlich weiter. Dies demonstrierte er insbesondere in den zwei Filmen, die er gemeinsam mit Stanley Kubrick gestaltete. Für die Ausstattung von *Barry Lyndon*²¹⁹ erhielt er seinen ersten Oscar. In penibelster Kleinarbeit wurden selbst kleinste Details wie Vasen, Vorhänge oder Bilderrahmen wirklichkeitsgetreu rekonstruiert, um den Hintergrund für ein ausschweifendes Gesellschaftsportrait vom England des späten 18. Jahrhunderts zu schaffen. Dargestellt wird der Ehrbegriff einer Oberschicht, die den Wert eines Menschen von Besitztümern und Titeln abhängig macht –Ähnlichkeiten zur heutigen Zeit durchaus nicht zufällig. Kubrick stellt dem morbiden Luxus dieser Gesellschaftsschicht die konspirative Stimmung der zwielichtigen, nur von Kerzenlicht erhellten Räume zur Seite. In den weitläufigen Zimmern wirken die Menschen unter riesigen Fenstern, Gemälden und Kronleuchtern klein und verloren; die Perspektive macht die Maßstäbe menschlicher und materieller Größe sichtbar. Doch die Zusammenarbeit mit Ken Adam begann schon zehn Jahre zuvor, nachdem Kubrick die Sets zu *Dr. No* gesehen hatte.²²⁰ Er war von Adams futuristischem Entwurf des Atomlabors so beeindruckt, dass er ihn für seine Militärsatire *Dr. Strangelove Or How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*²²¹ engagierte. Der größte Teil dieses Films spielt in der Befehlszentrale des Pentagon. Dafür schuf Adam ein Set, das den schwarzhumorigen Hintersinn des Drehbuchs widerspiegelt. Als ein durchgedrehter Kommandant eines amerikanischen Luftwaffenstützpunktes seiner Fliegerstaffel befiehlt, einen atomaren Erstschatz gegen die

²¹⁸ Weitere Abbildungen zu diesem Exkurs siehe Begleit-Homepage (JamesBond.here.de) unter „Materialien“

²¹⁹ UK 1975

²²⁰ vgl. „Interview With Ken Adam“ in: Pfeiffer/Lisa 1995, S. 197

²²¹ UK 1964

Sowjetunion zu führen, wird ein Krisenstab einberufen. Die Politiker und Militärs sitzen in einem kreisrunden Arrangement aus Stühlen und Tischen, die wie in einem Schützengraben in den Boden eingelassen sind. Weit über ihnen, symmetrisch zum Kreis der Konferenzstühle, hängt ein Oval aus Lampen an der Decke, neben einigen Seitenscheinwerfern die einzige Lichtquelle des Raums. Eine Querwand wird komplett abgedeckt von einer Projektionsfläche, auf der man den Weg der irregeleiteten Fliegerstaffel verfolgen kann. Adams Set verdeutlicht die Monstrosität einer Kriegstechnologie, die bar jeder Vernunft in einem tödlichen Mechanismus jederzeit außer Kontrolle geraten kann. Das Allmachtsgefühl der amerikanischen Supermacht und der Glaube, man könne jeden Widersacher in jedem Moment beobachten und nötigenfalls zur Strecke bringen, manifestieren sich in der schieren Größe des Überwachungsmonitors, dessen Absurdität im Kontrast zur Blindheit des wahnwitzigen Militärapparates deutlich wird. Und die Paranoia, die Angst vor kommunistischer Unterwanderung, ist in der konspirativen, von Dunkelheit eingehüllten Sitzgruppe gegenwärtig.

4.4.1.4 Themen und Motive in Ken Adams Set Design

Auch in den Bond-Filmen kehrte Adam immer wieder zurück zu den in *Barry Lyndon* und *Dr. Strangelove* implizierten Themen. Auch der Sitzungssaal des MI6, in dem zu Beginn von *Thunderball* alle Doppelnul-Agenten zum Briefing versammelt werden, persifliert die Hybris einer sich selbst überschätzenden Weltmacht. Monumentale Säulen, Rundbögen und Mosaike verleihen dem Raum einen fast klerikalen Charakter mit dem überladenen Bombast einer Barockkirche. Plötzlich wird jedoch eines der wandfüllenden Gemälde mechanisch nach oben gezogen und der dahinter liegende Großmonitor wird sichtbar. Bei steigendem Budget konnte Adam im Verlauf der Serie immer aufwändigere Sets bauen. Für *Goldfinger* schuf er eine maßstabsgerechte Rekonstruktion des Golddepots der Vereinigten Staaten, Fort Knox. Während die Außenansicht noch eine realitätsgetreue Repräsentation der existierenden Architektur ist, ließ er für die Interieurs seine Fantasie walten. Die reflektierenden Oberflächen des stählernen, mehrere Stockwerke umfassenden Sets verstärken den Glanz des Goldes, das in meterhohen Stapeln die unzählbaren vergitterten Zellen füllt. Natürlich wäre eine so hohe Stapelung aufgrund des schieren Gewichts der Goldbarren nicht möglich. Adam verweist in diesem Zusammen-

hang auf seine Auffassung von Filmsets als „heightened reality“ oder „stylisation“.²²² Obwohl er sich sowohl bei Dr. Nos Atomreaktor als auch beim Inneren des Fort Knox an den realen Vorbildern orientierte, übersteigerte er ihre Ausstattung zugunsten des im Film intendierten Effekts. Die Sets erfüllen jeweils dieselbe dramaturgische Funktion. Beide Räume bilden letztlich die Bühne für einen klimaktischen Zweikampf Bonds gegen seinen Widersacher. Und beide sind Repräsentationen des jeweiligen Filmthemas: Einmal die unwiderstehliche Attraktivität des Goldes, einmal der Sciencefiction-Plot von umgeleiteten amerikanischen Weltraum-Raketen. Dieser futuristische Ansatz war auch von Bedeutung für die größten Sets, die Adam je baute: Blofelds voll ausgebauter Vulkan und Strombergs Supertanker Liparus. Hier handelt es sich nicht mehr nur um Kulissen, sondern um eigenständige Gebäude. Die für *The Spy Who Loved Me* gebaute Soundstage war die größte ihrer Art und wurde später noch in zahlreichen weiteren Actionfilmen eingesetzt. Und doch lässt sich selbst bei diesen gigantischen Bauwerken eine stilistische Übereinstimmung zu den bescheidenen Sets der Anfangszeit beobachten. Immer wieder taucht das schon bei *Dr. Strangelove* festgestellte Kreismotiv auf. In *You Only Live Twice* ist es die Ellipse des Vulkanschlundes, die von einem Ring aus Scheinwerfern umgeben ist und deren Form durch die ihr gegenüberliegende Hubschrauberlandeplattform verdoppelt wird. In *Moonraker* ist es die gigantische Öffnung in der Startrampe des Raumpendlers, in der Bond festgehalten wird. Doch schon in *Dr. No* war der Raum, in dem Professor Dent unter einem riesigen runden Stahlgitter stehend die Anweisungen von seinem Auftraggeber erhält, eines der eindringlichsten Sets. Bei allen drei Räumen fällt auf, dass die Decke, in der die Öffnung angebracht ist, zur Schräge geneigt ist. Und das ist eines der beständigsten Elemente in der Arbeit von Ken Adam. Goldfingers Billardzimmer, Tiger Kanakas Büro, das britische Marine-Hauptquartier in *The Spy Who Loved Me* – die Liste ließe sich beliebig fortsetzen – die Räume werden nach oben immer von einer schrägen Decke abgeschlossen. Wir erinnern uns: Auch der „War Room“ aus *Dr. Strangelove* bildete mit seiner zum Monitor hin ansteigenden Decke die Form eines Dreiecks. In der Verwendung schiefer Winkel und verzerrter Perspektiven ist eine Geistesverwandtschaft mit dem amerikanischen Architekten Daniel Libeskind zu erkennen.²²³ Dessen nicht minder monumentale Bauten (zuletzt das jüdische Museum in Berlin) lösen sich in den verschiedensten, schroff miteinander verschränkten Architektur-

²²² Pfeiffer/Lisa 1995, S. 196

²²³ Smoltczyk 2002, S. 123; vgl. Adams Ausdruck der Bewunderung für Libeskind in: Der Baumeister der Illusionen. In: Berliner Zeitung, Berlin 16. 9. 2000, WWW: www.berlinonline.de/wissen/berliner_zeitung/archiv/2000/0916/lokales/0029/ [27. 1. 03]

bestandteilen auf. Adam geht freilich nicht bis zu einem solchen Grad der Abstraktion, sondern bringt durch den gezielten Einsatz geometrischer Formen eine wohldosierte Metaphorik zum Einsatz. Das für die Unendlichkeit stehende Symbol des Kreises vollzieht das überlebensgroße Format nach, das die Bond-Serie ihren Großverbrechern verleiht. In einer gleichsam mythischen Dimension wird die ewige Wiederkehr des Bösen beschworen. Gleichzeitig gibt die kreisrunde Öffnung immer auch einen Blick aus dem Reich des Verbrechens in die freie Welt preis. In *You Only Live Twice* werden Bond und seine Verbündeten eben durch diese Öffnung eindringen und die Welt des Bösen einmal mehr zerstören – bis zur nächsten Episode.

Hinsichtlich des Designs ist *Moonraker* innerhalb der Bond-Reihe ein Sonderfall. Ken Adam bekam Verstärkung in Person von Anton Furst, um den letzten Akt des Films zu visualisieren, der komplett im Weltall spielt. Drax' Raumstation gemahnt in ihrer weißen Sterilität an das Raumschiff Discovery aus *2001: A Space Odyssey*.²²⁴ Diese Ähnlichkeit zu Kubricks Sciencefiction-Opus ist durchaus kein Zufall. Gerne hätte der exzentrische Regisseur auch dafür wieder Ken Adam gewonnen, der entschied sich jedoch mit Blick auf die Strapazen von *Dr. Strangelove* dagegen²²⁵ (erst für *Barry Lyndon* konnte Kubrick ihn wieder zu einer Zusammenarbeit überreden). Albert Broccoli dagegen hatte neben Ken Adam mit Anton Furst nun den Production Designer von *Star Wars* im Boot. Später sollte Furst mit *Alien* und *Batman*²²⁶ weiteren Höhepunkten des fantastischen Films ihr unverwechselbares Aussehen verleihen. Doch ebenso wie Ken Adam arbeitete auch er mit Stanley Kubrick zusammen (in *Full Metal Jacket*²²⁷). Und auch Fursts Assistent in *Moonraker*, John Fenner, arbeitete später nicht nur am *Star Wars*-Sequel *Return of the Jedi* und der populären Mystery-Serie *The X-Files*²²⁸ mit, sondern war auch Kubricks Art Director in *Eyes Wide Shut*.²²⁹ Die enge Verbindung, die James Bonds Set Designer zu diesem eigenwilligen Autorenfilmer pflegten, deutet auf eine besondere innere Übereinstimmung hin. Diese besteht in dem Bestreben, eine Welt zu erschaffen, in der Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit zu einer Fantasie- oder auch Traumwelt verschwimmen und die nur durch die menschliche Vorstellungskraft begrenzt ist. Und das erreichte man stets durch den Einsatz von „Practical Effects“ statt „Special Effects“. Ebenso wie die

²²⁴ UK/USA 1968

²²⁵ vgl. Smolczyk 2002, S. 91

²²⁶ Tim Burton USA 1989

²²⁷ USA 1987

²²⁸ TV Serie USA 1993-2002

²²⁹ UK/USA 1999

Stuntleute bei den Action-Szenen tatsächlich ihren Hals riskieren, sieht die Produktionsideologie der Bond-Reihe bis heute vor, dass reale Sets oder allenfalls Miniaturmodelle stets den Vorzug kriegen vor artifizieller Computergrafik.

4.4.2 Zurück zur Natur – der Ansatz Syd Cains

Die konsequente Beibehaltung dieser Auffassung hängt auch mit der personellen Kontinuität im Art Department zusammen. Einer der engsten Mitarbeiter Ken Adams war Syd Cain. So ist es kein Wunder, dass er es war, der Adam vertrat, als dieser nicht zur Verfügung stand, etwa bei *From Russia With Love* oder *Live And Let Die*, als Adam seine Kubrick-Projekte vorbereitete. Im Unterschied zu seinem Lehrmeister zieht Cain die Arbeit an Originalschauplätzen, die er den Handlungserfordernissen entsprechend ausstattet, dem Drehen im Studio und komplett neu erstellten Sets vor. Dies wird auch sichtbar an seinem Design zu *On Her Majesty's Secret Service*. Blofelds Hauptquartier, das exponierte kreisrunde Gebäude auf einem schneebedeckten Gipfel in den Schweizer Alpen, ist so spektakulär wie ein von Adam entworfenes Set – nur das es sich bei den Außenaufnahmen um einen Original-Drehort handelt: Ein Aussichtsrestaurant am oberen Ende des Skilifts, der zum Gipfel des über 3000 Meter hohen Schilthorns in der Schweiz führt. Um dem Drehbuch gerecht zu werden, ergänzte Syd Cains Crew die Anlage um eine voll funktionsfähige Hubschrauberlandeplattform.²³⁰ Cain eifert Ken Adam in vielen Aspekten nach und sichert so ein durchgängig einheitliches Production Design. Kanangas unterirdische Residenz beispielsweise ist eine klare Hommage an Adams Entwürfe für die Wohnräume von Dr. No und *You Only Live Twice*-Blofeld. Cains Ansatz ist jedoch naturalistischer. In die Felsstrukturen sind kaum künstliche Wände eingezogen und die Gänge folgen den Windungen des Höhlensystems. Beim Gegensatzpaar Natur - Technik, das Adam in Einklang zu bringen versuchte, dominiert bei Cain der Aspekt des Natürlichen.

²³⁰ Pfeiffer/Lisa 1995, S. 56

4.4.3 Große Schuhe zu füllen: Die Zitierfreudigkeit Peter Lamonts

Ein weiteres Mitglied des Bond-Teams, das sich nach oben arbeitete, ist Peter Lamont. Er begann als Produktionszeichner für *Goldfinger*. Als Set Decorator unterstützte er Syd Cain und Ken Adam ab *On Her Majesty's Secret Service*. Über die Stationen des Co-Art Director und Art Director bekam er in *For Your Eyes Only* erstmals die Verantwortung für das gesamte Produktionsdesign eines Bond-Films übertragen. Er ist der legitime Nachfolger Ken Adams. Aufgrund seiner engen Beziehung zu den „Gründervätern“ des Bond-Designs ist durch seine Person die Beibehaltung des charakteristischen Bond-Looks bis hin zum 2002 gedrehten 20. Teil der Serie gesichert. Ein Beispiel für diesen Gleichklang ist General Gogols Büro. Es handelt sich in *For Your Eyes Only* um das selbe Zimmer wie schon in *The Spy Who Loved Me*. Offenbar wurde das Set wiederverwendet. Auch Gogols Gegenpart beim britischen Geheimdienst, M, residiert im Lauf der Jahre immer im selben traditionellen, holzgetäfelten Büro. Mit der personellen Erneuerung durch einen Nachfolger Ms wagt Lamont in *Octopussy* auch eine behutsame Modernisierung der Einrichtung. So hat der neue MI6-Chef nun ein Tastentelefon auf dem Schreibtisch und Moneypennys neuer Assistentin steht gar ein PC zur Verfügung. Der geheime Sitzungssaal, in dem die Auseinandersetzung zwischen Gogol und Orlov stattfindet, verweist direkt auf die entsprechenden Vorbilder in *Dr. Strangelove* und *Thunderball*. Lamont legt es darauf an, deren ironische Vorführung von Hochtechnologie nochmals zu übersteigern. Nicht nur der wandfüllende Monitor ist animierbar, auch die halbrunde Anordnung der Sitzungsstühle kann auf einer Drehscheibe mechanisch bewegt werden. Die russischen Generäle werden so endgültig zu Rädchen im Getriebe degradiert. Tendenziell betont Lamont gegenüber den fantastisch-futuristischen Elementen jedoch eher die akkurate Rekonstruktion existierender Architekturformen. So verwendet er sehr viel Detailarbeit darauf, für die exotischen Sets von *Octopussy* aus Elfenbeinsäulen und spitz gezackten Rundbögen eine indische Atmosphäre zu schaffen, die mit dem Kolonialstil von Khans Einrichtungsgegenständen kontrastiert wird. In *A View to a Kill* wird ein nicht existierendes Jugendstil-Restaurant auf dem Eiffelturm von den schmalen, rostbraunen Stahlfenstern bis hin zu den verschnörkelten Stuhllehnen sehr glaubhaft in Szene gesetzt. Die Vorliebe, verschiedenste Kunstrichtungen in seinen Sets zu zitieren, zieht sich durch alle Arbeiten Peter Lamonts. In Sanchez' Villa von *Licence to Kill* ist es der Surrealismus (der Elefant, der einen Obelisk trägt und der Fisch mit menschlichem Gesicht), in *The Living Daylights* die Romanik (das Rundbogengewölbe von Bonds und Taras Unterkunft in Tanger) und in *GoldenEye* die christlich-orthodoxe Kunst (der russische Sitzungssaal).

Die asymmetrische Bauweise von Adams Konstruktionen ist einer regelmäßigeren Ästhetik gewichen. Das wird deutlich bei Zorins Konferenzraum an Bord seines Zeppelins. Von der Anordnung der Stühle um den Tisch, dessen Fluchtpunkt genau auf den am Kopfende sitzenden Zorin zeigt, bis hin zu den parallel angebrachten Deckenleuchten und den vier Fenstern an den Wänden ist der Raum streng symmetrisch entwickelt. Die schmucklose Moderne dieses Raums wurde wiederholt beim Design von Ms neuem Büro in *GoldenEye*. Nichts erinnert mehr an das altmodische Dienstzimmer des Marine-Admirals, der Sammlerstücke wie ein Schiffsmodell oder ein Fernrohr darin ausstellte. Seine Nachfolgerin residiert in einem Büro, das dem Vorstandszimmer eines Industriekonzerns ähnelt. Ein großes Fenster mit Kunststoffgardine grenzt an einen gläsernen Bücherschrank, der organisch in ein Eck des Zimmers integriert ist. Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit und Modernität sind die Attribute, die Judi Denchs M durch ihre Zimmereinrichtung zugeschrieben werden. In diesem Sinne wird auch das Zimmer der neuen, selbstbewussten Miss Money Penny nunmehr wie das Sekretariat eines modernen Wirtschaftsbosses ausgestattet: zeitgemäßes, geschmackvolles Mobiliar, aber keinerlei Luxus. Überraschen mag in diesem Zusammenhang, dass auch die „Neue“ noch die Blumenbilder an der Wand hängen hat, die ursprünglich ihre erste Inkarnation charakterisierten. Dies ist einer der vielen Selbstbezüge, die in den Bond-Filmen mittlerweile an der Tagesordnung sind und die ihre Einheit als zusammenhängendes Film-Serial zementieren.

5. Das „Bond-Opening“ als filmische Standardsituation

Charakteristisch für eine Serie ist es, dass sie bestimmte unverwechselbare Szenen enthält, die sie immer und immer wieder aufs Neue zelebriert und dadurch ein Wiedererkennungsmerkmal schafft, das von der Anhängerschaft in zunehmendem Maße als stets zu wiederholendes Ritual betrachtet wird. Dadurch wird jede Episode mit einem einheitlichen dramaturgischen Rahmen versehen. Ein System, das die James Bond-Filme direkt von einer schon in den 60er Jahren üblichen Praxis der TV-Serien (z. B. *Star Trek*, *Bonanza*) übernommen haben, ist die direkte Eröffnung des Films durch eine noch vor die Einblendung der Titel geschaltete erste Szene. Im Fernsehen versucht man durch diese Methode, das Interesse der Zuschauer direkt von einer Sendung zur nächsten zu ziehen und so den Impuls abzuschwächen, während des Durchlaufens der Titel das Programm zu wechseln. In der James Bond-Reihe taucht eine solche Vortitelsequenz erstmals in der zweiten Folge, *From Russia With Love*, auf. Sie erfüllt hier ebenfalls den Zweck, den Zuschauer unmittelbar zu fesseln und in den Film hineinzuziehen. Die Vortitelsequenz wurde in allen folgenden Bond-Filmen beibehalten. Ihre Funktion im Kontext der Gesamthandlung wurde im Lauf der Jahre jedoch variiert und weiterentwickelt. Dies möchte ich im Folgenden darstellen. Ein weiterer unentbehrlicher Bestandteil in der Eröffnung jedes Bond-Films sind das „gun barrel“ und die eigentliche Titelsequenz, die ich anschließend beschreiben werde.

5.1 Vorgeschichte oder direkt ins Geschehen: Die Pre-Credits-Sequenzen

5.1.1 Die Vortitelsequenz als Vorfilm: Die ersten Jahre

Ohne dass es einer Vorstellung seiner Figur bedarf, wird gezeigt, wie 007 durch einen düsteren Park schleicht. Er verfolgt einen schattenhaft durch die Reihen mondbeschiener Statuen huschenden Gegner. Doch die Rollen von Jäger und Gejagtem werden sich rasch umdrehen. Die nächtliche Vortitelsequenz des zweiten Bond-Abenteuers baut ganz auf die Wirkung des Suspense. Unheimlich ist gerade die Unsichtbarkeit des Gegners für den Helden und die Langsamkeit, in der sich die Verfolgungsjagd vollzieht. Darin ist die Szene wie eine Antithese zu vielen der späteren Eingangssequenzen. Auch das Element der Gewalt ist eher zurückgenommen. Das Mordinstrument des Killers sorgt gerade durch

seine Verstaung in einem unauffälligen Alltagsgegenstand (einer Armbanduhr) für einen Überraschungseffekt. Der Schreck wird zum Schock, als Bond kurz und schmerzlos stranguliert wird. Dieser Eindruck wird jedoch umgehend relativiert, als der Tote als Träger einer Bond-Maske und die ganze Situation als Trainingseinheit für den Auftragskiller Red Grant entlarvt wird. Diese kurze, zweieinhalbminütige Sequenz hat die Aufgabe, im Publikum die Stimmung für das folgende Abenteuer zu etablieren. Es wird Spannung erzeugt und Grants Figur mit einer Aura der Bedrohung versehen. Die klimaktische Auseinandersetzung zwischen Bond und seinem Widersacher wird in einem Stellvertreterkampf vorweggenommen und dabei gleichzeitig die Möglichkeit angedeutet, das Gefecht könnte für Bond durchaus auch tödlich enden. So steigt der Stellenwert der Grant-Figur als reale Bedrohung für den Helden. Das Publikum bekommt einen Vorgeschmack auf den zentralen Konflikt des Films, ohne dass die Handlung an sich schon begonnen hätte. In *Goldfinger* wurde dieses Rezept ausgeweitet, indem man in der Vortitelsequenz einen eigenständigen kleinen Bond-Film erzählte, der überhaupt nichts mit dem eigentlichen Plot zu tun hatte. Die Szene enthält die wichtigsten Bestandteile der 007-Dramaturgie: Eine Affäre Bonds mit einem verräterischen Mädchen der Gegenseite, einen Kampf gegen einen handgreiflichen Killer und die Zerstörung der Basis eines internationalen Großverbrechers. Diese Handlungselemente konnten 1964 schon als bekannt genug vorausgesetzt werden, dass der Zuschauer sie beim Auftritt des Helden ohne weitere Erläuterung des Handlungshergangs selbstverständlich mit James Bond verband. Es handelt sich gewissermaßen um den Showdown eines Films, der nie gedreht wurde. Der reale Zeitabstand zum letzten Bond-Abenteuer wird so auf der Ebene der Fiktion durch eine nachgereichte Geschichte aufgefüllt. Dieses Bewusstsein für den chronologischen Zusammenhang der einzelnen Erzählungen macht deutlich, wie sehr die Filme sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung als auch in ihrer Konzeption durch die Produzenten als serielle Einheit betrachtet wurden.

5.1.2 Das Prinzip der atmosphärischen Exposition: Die zweite Phase

Der Vortitelsequenz wurde jedoch nicht immer die gleiche dramaturgische Funktion zugewiesen. Ab dem fünften Bond-Abenteuer, *You Only Live Twice*, ging man dazu über, sie zur direkten Einleitung der Filmhandlung zu nutzen. Bei der Entführung einer amerikanischen Weltraumkapsel und den anschließenden diplomatischen Verwicklungen spielt Bond zunächst keine Rolle. Erst nachdem ein britischer Politiker darauf hinweist,

sein Mann sei schon in der Sache tätig, ist er im Bett mit einer asiatischen Schönheit zu sehen. Kurz darauf wird er jedoch umgebracht – eine Wiederholung des Motivs aus *From Russia With Love*; das Publikum mag daher davon ausgegangen sein, dass es sich auch dieses Mal wieder nur um eine Finte handelt. Damit ist sowohl die Strategie des Geheimdienstes, Bonds Tod zu seinem eigenen Schutz zu inszenieren, als auch der Auftrag, mit dem er sodann betraut wird, bereits eingeführt. Action im Sinne einer Kampfszene oder Verfolgungsjagd spielt in dieser Sequenz keine Rolle. Es geht ausschließlich darum, die Exposition der Handlung voranzutreiben. Auch in den folgenden vier Filmen dienen Tracys verhinderter Selbstmord, die Suche Bonds nach Blofeld, die mysteriösen Morde an drei Männern in Amerika sowie Scaramangas Pistolenduell im Spiegelkabinett dazu, Grundinformationen für die Handlung zu vermitteln und die Beziehungen zwischen den Hauptcharakteren zu etablieren. Dabei kommen keine aufwändigen Actionszenen zum Einsatz. Die Ausbrüche von Gewalt sind in einem kurzen Staccato gehalten. Wichtiger ist die Schaffung einer für den jeweiligen Film passenden Atmosphäre. *On Her Majesty's Secret Service* wird durch Tracys Selbstmordversuch als Drama charakterisiert. *Diamonds Are Forever* liefert mit Blofelds Gesichtsoperation zunächst eine Begründung dafür, wieso er durch den Wechsel des Darstellers plötzlich ganz anders aussieht. Die Stimmung der Sequenz verschiebt sich abrupt von der hasserfüllten Jagd Bonds zum slapstickartig inszenierten Vollzug seiner Rache. So ist hier bereits die Comedy-Richtung spürbar, in die sich die Filme in den Folgejahren entwickeln würden. *Live And Let Die* entführt den Zuschauer in drei kurzen Szenen vom UN-Hauptquartier über ein Schwarzenviertel der amerikanischen Südstaaten in die Urtümlichkeit eines karibischen Eingeborendorfes. Schrittweise entfernt man sich vom bekannten, sicheren Terrain der zivilen Staatsordnung hin zu einer undurchschaubaren, unheimlichen Welt, in der ganz eigene Gesetze gelten. Die Vortitelsequenz zu *The Man With the Golden Gun* schließlich widmet sich ganz der Vorstellung der Gegenseite. In einer atmosphärisch äußerst dichten Inszenierung wird das gespannte Beziehungsnetz zwischen den Charakteren dargestellt. Scaramanga steht in ständigem Konkurrenzkampf zu seinem Diener Nick Nack, der keine Chance auslassen wird, um an den Reichtum seines Herrn zu gelangen. Scaramangas Geliebte Andrea ist unzufrieden in der Einsamkeit des luxuriösen Insellebens und Scaramanga selbst wird als ehrgeiziger Auftragskiller charakterisiert, der seine Arbeit als sportliche Herausforderung begreift. James Bond tritt in den beiden letztgenannten Vortitelsequenzen nicht mal mehr auf. Sie gehören in eine Phase, in der man den

Zuschauer durch ein fein geknüpftes Netz aus stimmungsvollen Andeutungen, deren Auflösung erst der Hauptfilm lieferte, einfangen wollte.

5.1.3 Verblüffung durch Action als Einstiegs-Ritual: Von den späten 70er Jahren bis heute

Mit *The Spy Who Loved Me* änderte sich diese Funktion der Vortitelsequenz. Nach der eher unbefriedigenden Publikumsresonanz auf *The Man with the Golden Gun*, der mehr Wert auf Charakterzeichnung als auf spektakuläre Schaulusteffekte legte, ging man beim zehnten Bond-Film in die entgegengesetzte Richtung: Ein niedagewesener Aufwand an Geld, Zeit und Material wurde eingesetzt, um ein Spektakel zu inszenieren, das seinesgleichen in der Filmgeschichte sucht. Gigantische Sets, halsbrecherische Stunts und rasante Verfolgungsjagden nahmen einen größeren Stellenwert in der Bond-Dramaturgie ein als je zuvor. Dies wird bereits in der Vortitelsequenz deutlich. Bond entkommt einer Abordnung russischer Agenten durch eine rasende Skiabfahrt, bei der er den Maschinengewehrsalven der Verfolger durch gefährliche Manöver (teilweise auf nur einem Ski) auszuweichen hat. Die Szene kulminiert in Bonds atemberaubenden Sturz in den Abgrund. In der Luft schnallt er die Skier ab und öffnet einen Fallschirm – auf dem ein riesiger Union Jack abgebildet ist – und gleitet sanft zu Tal. *The Spy Who Loved Me* markiert den Beginn der bis heute praktizierten Methode, die Vortitelsequenz dazu zu nutzen, die Aufmerksamkeit des Publikums geradezu gewaltsam zu packen, indem man den Atem des Zuschauers stocken lässt angesichts der unglaublichen Kunststücke, die es auf der Leinwand geboten bekommt. Darin haben die Sequenzen Ähnlichkeit mit Akrobatiknummern im Zirkus. Der gewünschte Effekt ist immer ein verblüfftes Staunen. Ebenso wie der Künstler im Zirkuszelt nach heil überstandenen Trapezkunststücken mit dem erleichterten Applaus des Publikums rechnet, so spekuliert man bei der Vortitelsequenz der Bond-Filme auf das gebannte Mitfiebern und das sich anschließende entspannte Aufatmen. Dem Unterhaltungswert der Action-Szene kommt höchste Priorität zu. Insbesondere in der Roger Moore-Ära ist sie immer auch ironisch geprägt. Abgeschlossen wird sie von einem oft slapstickartigen Gag: Bond wirft seinen Widersacher vom Hubschrauber aus in einen Fabrikschlot, fährt mit einem Miniflugzeug bei einer Tankstelle vor – sein Benzin sei alle – oder klettert in ein als Eisberg getarntes U-Boot, in dem eine blonde Schönheit ihn erwartet. Im heiteren Lachen soll sich die zuvor aufgebaute Spannung lösen. Die Erwartungshaltung des Zuschauers, der natürlich davon

ausgeht, die hohe Frequenz in der Abfolge von Höhepunkten würde über die volle Spieldauer des Films fortgeführt werden, wird also ganz bewusst gesteuert. Dass dieses in der Vortitelsequenz gemachte Versprechen in den seltensten Fällen eingelöst werden kann, spielt nur eine untergeordnete Rolle. Wenn viele der Szenen, die dem Zuschauer nach Verlassen des Kinosaals im Gedächtnis bleiben, gleich zu Beginn gezeigt werden und ein gebührendes Echo im Schluss-Showdown finden, bleibt letztlich unwillkürlich der Eindruck hängen, das Tempo sei über den gesamten Film beibehalten worden. Für diese Strategie ist es auch unwichtig, ob in der Vortitelsequenz wesentliche Elemente der Haupthandlung eingeführt werden oder eine eigene kleine Geschichte erzählt wird. Bei *For Your Eyes Only* kehrte man nämlich erstmals seit *Thunderball* wieder zu der in *Goldfinger* eingeführten Dramaturgie zurück. 007 setzt einen glatzköpfigen Gegenspieler, dessen Motivation im weiteren Handlungsverlauf keine Rolle mehr spielt, außer Gefecht. Auch in *Octopussy* (Bond vernichtet feindliches Militärgerät), *A View to a Kill* (er dringt hinter feindliche Linien vor, um einen Mikrochip zu beschaffen) und *The Living Daylights* (ein Manöver auf Gibraltar) ist ein Zusammenhang zum eigentlichen Plot nicht oder nur sehr entfernt auszumachen. Was indes auffällt, ist die Tatsache, dass der proportionale Anteil der Vortitelsequenz am Gesamtfilm im Lauf der Jahre gewachsen ist. Seit der Verfolgungsszene aus *From Russia With Love* – der kürzesten Vortitelsequenz überhaupt – wurde die Einführungsszene kontinuierlich länger, während die Spieldauer der Filme sich ziemlich konstant bei rund 125 Minuten einpendelte. In der Ära Connery/Lazenby lag die durchschnittliche Dauer der Vortitelsequenzen bei 4:20 Minuten. Unter Roger Moore betrug sie bereits durchschnittlich 5:50 Minuten und unter Timothy Dalton 7:11 Minuten. Die drei Filme Pierce Brosnans schließlich enthalten mit einer durchschnittlichen Länge von 10:28 Minuten auch die drei längsten Vortitelsequenzen – die letzte, zu *The World is Not Enough*, dauert schon fast eine Viertelstunde. Diese Entwicklung hat damit zu tun, dass die technischen und logistischen Möglichkeiten des Actionfilms einerseits und die wachsende Sehgewohnheit des Publikums andererseits Standards geschaffen haben, die immer wieder aufs Neue übertroffen werden müssen – diese Erwartung ist fest in der Produktionsideologie der Bond-Filme verankert. Wenn aber immer mehr Ressourcen in noch aufwändigere Szenen investiert werden müssen, will man als Produzent diesen Aufwand auch in gebührender Leinwandzeit ausgewertet sehen. Dass man bei dieser unablässigen Steigerung des Spektakels inzwischen an Grenzen gelangt ist, zeigt die Tatsache, dass man seit *GoldenEye* zur Realisation der mittlerweile übermenschlichen Kunststücke nicht mehr nur auf die physische Präsenz der Stuntmänner, sondern vermehrt

auch auf die Möglichkeiten der Computertechnik vertraut – ein unumgänglicher Kompromiss, der in den Anfangsjahren der Reihe noch undenkbar gewesen wäre.

5.2 Mehr als nur Namenslisten: Die Titelsequenzen

Schrifttafeln zur Information des Publikums haben eine lange Tradition in der Geschichte des Films. Die ganze Stummfilmzeit hindurch waren Zwischentitel die Träger des ansonsten nur pantomimisch wiedergegebenen Dialogs. Darüber hinaus wurden auf Zwischentafeln Angaben zu Zeit und Ort der Handlung wiedergegeben. Diese bestanden meist nur aus weißer Schrift auf schwarzem Grund, konnten aber auch künstlerische Verzierungen enthalten (so begann Alfred Hitchcock seine Karriere als Gestalter von Zwischentiteln). Ein sehr markantes Beispiel für den kreativen Umgang mit solchen Texttafeln ist Robert Wiens Film *Das Kabinett des Dr. Caligari*.²³¹ Kongenial zum eindrucksvollen Set von Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig ähnelt jede der Tafeln einem expressionistischen Gemälde, in dem sich Schriftzeichen und grafische Elemente zu einem Gesamtkunstwerk ergänzen. Als der Ton die schriftlichen Dialoge verdrängte, verschwand auch die Kunst der Zwischentitel.²³² Lediglich die Ankündigung von Titel, Darstellern und Crew zu Anfang und Ende des Films blieb bestehen. Nach wie vor stand bei diesen illustrierten Texttafeln Sachlichkeit vor künstlerischer Gestaltung. Eine eigenständige Interpretation oder Ergänzung des Films wurde nicht angestrebt. Erst als der Tonfilm erwachsen wurde, entdeckte man die Titelsequenzen für filmische und designerische Kunstgriffe (vgl. 5.2.8).

5.2.1 James Bonds Film-Geburt: „Harry Saltzman & Albert Broccoli present“

Geradezu symbolisch wird im ersten James Bond-Film die filmische „Geburt“ des Geheimagenten als Sprössling seiner beiden Produzenten-„Väter“ inszeniert. Im ersten Titel erscheint das zwischen Saltzman und Broccoli stehende „&“ in einem weißen Kreis, der zuvor von links in die Bildmitte gerollt war. Als die beiden Namen verschwanden, vergrößert sich der Kreis und darin tritt auf: James Bond, der sich durch einen Schuss gewaltsam aus dem Ovum befreit – wie sich ein Küken aus dem Ei pickt. Doch die Szene

²³¹ GER 1920

²³² Auch wenn sie hin und wieder von ambitionierten Autorenfilmern, beispielsweise Jean-Luc Godard oder Woody Allen, wieder aufgegriffen wurde.

erfüllt aufgrund ihrer vieldeutigen Gestaltung noch eine weitergehende Funktion in der Einführung des Helden. Die Perspektive ist äußerst ungewöhnlich: Der weiße Kreis wird zur Öffnung eines Pistolenlaufs, durch die wir James Bonds Auftritt beobachten. Korrekt im Anzug gekleidet und scheinbar von nichts ahnend, betritt er von rechts das Bild, während der Pistolenlauf ihm folgt und ihn im Visier behält. Doch plötzlich springt er um und feuert direkt in Richtung des Betrachters. Daraufhin fließt Blut von oben herab und beginnt das Bild zu füllen. Das Publikum wird also in die Position eines hinterhältigen Killers gezwungen. Mehr noch, es nimmt die Sichtweise der Mordwaffe selbst ein. Durch den Pistolenlauf erspähen wir Bond und verfolgen ihn, wartend auf die Gelegenheit zum Schuss. Doch unvermittelt werden wir selbst zum Opfer. Der ständige Gefahrenzustand, in dem sich James Bond befindet, und die mit kompromissloser Gewaltbereitschaft gepaarte Geistesgegenwart, mit der er sich zu wehren weiß, könnten nicht besser eingeführt werden. Dieses Element der Gewalt wird aber bis zum äußersten stilisiert. Die ungewohnte Blickrichtung macht es schwer, den Pistolenlauf überhaupt als solchen zu erkennen. Und unmittelbar nach dem Schuss wird die Perspektive gebrochen. Es ist nicht länger allein der Blick durch den Lauf, der die Sichtweise definiert, sondern zusätzlich eine symbolische Subjektive des tödlich getroffenen Killers, vor dessen Augen Blut herabzulaufen scheint. Das Blut selbst wirkt nicht wie eine reale Flüssigkeit, sondern ist halbtransparent und hat einen flächigen, grafischen Charakter. Der Pistolenlauf wird am Ende wieder zum weißen Kreis. Dieser gerät ins Schwanken, verliert die Sicht auf James Bond und rutscht in die rechte untere Ecke des Bildes. Damit ist Bond aus dem vorgeburtlichen Bildsymbol befreit und nunmehr bereit für seine Abenteuer.

5.2.2 Farbenfroh und animiert: Die Bedeutungsebenen der Titelsequenz von *Dr. No*

Die gun-barrel-Szene, mit der die Titelsequenz von *Dr. No* beginnt, wurde zu dem Symbol für die James Bond-Filme schlechthin. Gegenüber allen Imitationen und Nachahmungen dient sie als Gültigkeitssiegel der Originalserie von EON. Bei allen folgenden Filmen stellten Saltzman/Broccoli sie der Titelsequenz noch voran. In *Dr. No* ist sie jedoch noch ein integrierter Bestandteil des Vorspanns. Die Variation des Kreis-Motivs weitet sich aus zu einem rasant durchrhythmisierten Spiel mit Farben, Formen und Musik. Der Pistolenschuss ist das Startsignal für den lauten Bläser-Part des Bond-Themas. Der weiße Kreis, aus dem 007 hervorgegangen ist, beginnt rot zu blinken; dann bleibt er rot. Der Rest der schwarzen Bildfläche wird mit zahlreichen kleineren Kreisen aufgefüllt. Sie

sind verschiedenfarbig ausgemalt und gruppieren sich zu rechteckigen Blöcken in jeweils einheitlicher Farbgebung. Es entsteht ein Op Art-Bild im Stil des provencalischen Künstlers Victor Vasarely. Dieser hatte aus dem Zusammenspiel einfacher geometrischer Grundformen und -farben ein komplexes System entwickelt. Als Grundelement dienen Quadrate, die in sich jeweils eine weitere geometrische Form enthalten (z. B. Rhombus, Ellipse oder Kreis). Zur Füllung dieser Grafiken setzte Vasarely sechs Grundfarben ein, die jeweils in einer eigenen Farbtonleiter variiert wurden. Vasarely hatte seinen Stil Ende der 40er Jahre entwickelt und bis zu seinem Tod 1997 beibehalten. Sein Werk „Dyss“²³³ von 1987 beispielsweise ruft in seiner Aufreihung bunter Kreise unwillkürlich die Titelsequenz von *Dr. No* ins Gedächtnis. An diesem Bild wird auch ein zweiter Aspekt deutlich, der für Vasarelys Kunst von Bedeutung ist, im Film so jedoch keine Entsprechung findet: Die Raumwirkung. Die kleinen geometrischen Formen wölben oder stülpen sich zu dreidimensionalen Körpern auf, die oftmals einen Trompe l’oeil-Effekt bewirken. Dann sind Innen- und Außenwölbung nicht mehr zu unterscheiden. Auf diese Weise wird den Darstellungen eine erhebliche Dynamik verliehen. Man bezeichnet sie daher auch als „kinetische Tiefenbilder“.²³⁴ Während die Grafik in *Dr. No* bei ihren aus geometrischen Grundformen bestehenden Mustern also auf der eindimensionalen Ebene verbleibt, fügt sie noch den Aspekt der Bewegung hinzu und gestaltet so ihrerseits ein wahrhaft kinetisches Kunstwerk. In der Beschränkung auf wenige Grundfarben folgt die Sequenz dem Vorbild Vasarelys. Rot, Grün und Blau tragen mit ihren Armeen aufgereihter Punkte einen lebhaften Kampf aus. Während die Schlacht wogt, gibt es immer wieder neue Koalitionen, wenn Divisionen aus Mischungen dieser drei Farben das Feld betreten: So wird im ersten Bild, 28 Sek. nach Beginn des Vorspanns, Gelb (=Grün+Rot) mit Blau konfrontiert, während blinkende grüne Blöcke am Bildrand die Fluchtwege bewachen. Das nächste Bild nach der Einblendung des Hauptdarstellers (bei 53 Sek.) wird von roten, gelben und blauen Punkten dominiert. Sie blinken jedoch und wechseln ihre Farbe zu Mischungen (Orange, Lila, Weiß). Dadurch wird die Kampfsituation noch unübersichtlicher. Im oberen Bilddrittel rollt ein einzelner Punkt horizontal hin und her, von Weiß alle vier Grundfarben durchlaufend, wie ein Pendeldiplomat zwischen den Parteien vermittelnd. Insofern deutet bereits die Titelsequenz in einer nur auf der Wirkung von Farbe und Bewegung basierendenden Dimension auf die für Bond charakteristischen Elemente von Kampf, Action und Politik hin. Der Zusammenprall der Grundfarben findet

²³³ siehe Begleit-Homepage

²³⁴ o. N.: Victor Vasarely – Biography. In: tengalerie.ch – schweiz: Modern Art. WWW: www.tengalerie.ch/Master/Vasarely/biographie.htm [27. 1. 03]

außerdem ein Echo im typischen Showdown eines jeden Bond-Films, der die Zugehörigkeit der Kämpferstaffeln zur „guten“ oder „bösen“ Seite durch die einheitliche Farbe ihrer Overalls deutlich macht. In der Gestalt des Dr. No schließlich summieren sich auch bildlich alle Gegensätze. Der Schriftzug wechselt kurz nach seiner Einblendung hin und her zwischen den Farben Rot, Grün und Blau, bleibt am Schluss jedoch weiß: Dem Ergebnis der additiven Farbmischung sämtlicher Farben. Auf diese Weise wird die Allmacht von Dr. No visualisiert, der selbst unsichtbar bleibt, in seiner Organisation aber Vertreter aus aller Herren Länder integriert.

Der erste Teil dieser Titelsequenz erfüllt jedoch noch eine weitere einleitende Funktion. Durch den bereits erwähnten Blink-Effekt und wegen der regelmäßigen, vertikalen Aufreihung der Punkte erinnern diese an Leuchtdioden eines elektronischen Geräts und führen so den Sciencefiction-Charakter des Films ein. Als die Bläser nach den ersten Takten des Bond-Themas (bei 31 Sek.) einige beschleunigte Zwischenakkorde spielen, setzen auch die Punkte zu einem Zwischenspiel an. Die Bildfläche wird wieder schwarz und mit noch größerer Geschwindigkeit erscheinen und verschwinden bunte Kreise, jetzt wahllos auf der Bildfläche verteilt und unregelmäßig in Gruppierung, Rhythmus und Farbgebung: Für den Bruchteil einer Sekunde scheinen sich neue Formen zusammenzusetzen, diese werden jedoch sofort wieder verworfen. Auch die Lichtstärke der einzelnen Punkte ist unterschiedlich, was die Anmutung von Leuchtdioden verstärkt. Die einzige Konstante in diesem Bild ist der rote Kreis, der aus dem Pistolenlauf hervorgegangen war und der sich nach wie vor an derselben Position befindet. Die Aufmerksamkeit des Publikums wird auf ihn gelenkt. Er beginnt wieder zu blinken, diesmal zwischen schwarz und rot. Als die Musik für drei insistierende, von Percussion forcierte Hauptakkorde innehält (bei 37 Sek.), gruppieren sich mehrere Zeilen bunter Kreise um diesen dominierenden, größeren Punkt herum. Sie verwandeln sich in Buchstaben und bilden den Schriftzug „Dr. NO“, wobei anstelle des roten Kreises das große „O“ erscheint. Das Kreismotiv wird also eindeutig mit dem titelgebenden Bösewicht identifiziert, wodurch die Konfrontation aus der gun-barrel-Sequenz (Bond gegen einen unsichtbaren Gegner, der durch die runde Öffnung des Pistolenlaufs repräsentiert wird) in ihren narrativen Kontext gesetzt wird. Position und Farbe des Schriftzugs wechseln noch mehrfach mit hoher Geschwindigkeit, wobei die Anordnung der beiden Wörter mal horizontal, mal vertikal erfolgt. Dr. No wird charakterisiert als eine nicht greifbare Macht, die überall und nirgends zugleich sein kann und sich nur für kurze Momente offenbart.

Einen Zusammenhang zwischen Kreisform und Bösewicht hatten wir ja auch schon bei der Betrachtung des Set Designs feststellen können. Im nächsten Bild der Titelsequenz (bei 44 Sek.) wird das designerische Gegenkonzept vorgestellt. Die Bildfläche wird zu den Gitarrenklängen des Bond-Themas von oben nach unten mit mehreren vertikalen Zeilen aus leicht abgerundeten Rechtecken gefüllt. Jeweils im letzten Rechteck befindet sich der weiße Schriftzug „007“. Der Geheimagent wird also schon durch die Formensprache in einen Gegensatz zu Dr. No gestellt. Das Bild wird angehalten, um es mit dem Schriftzug des Darstellers zu ergänzen („starring SEAN CONNERY“). Dieses Verfahren wird auch bei der Einblendung der restlichen Namen angewendet. Immer wieder blinken farbige Kreise auf und gruppieren sich zu vorübergehend zusammenhängenden Formen – etwa ein Dreieck – die jedoch gleich darauf wieder aufgelöst werden. Gegen Ende der Sequenz nähert sich die Perspektive schrittweise den vom Anfang bekannten roten Kreisen an. Sie werden dadurch so groß, dass einzelne davon nur noch im Anschnitt auf die Bildfläche passen. Schließlich dominiert ein einzelner, rot/schwarz blinkender Punkt das gesamte Bild. Diesen hatten wir ja als Repräsentation Dr. Nos erkannt. Je stärker es auf die eigentliche Filmerzählung zu geht, desto unmittelbarer wird der Zuschauer also in die Nähe des Antagonisten geführt und so auf das zentrale Spannungsfeld des Films vorbereitet.

5.2.3 Das Frühwerk von Maurice Binder

Hinter der Titelsequenz von *Dr. No* – wie auch hinter 13 weiteren Vorspännern der James Bond-Serie – steht einer der herausragendsten Künstler seines Metiers. Der 1925 geborene Amerikaner Maurice Binder war, wie die meisten der bereits vorgestellten Kreativen, zu Beginn der Bond-Reihe ein junger, aufstrebender Filmgestalter. Seit den späten 50er Jahren hatte er die Vorspänne zu den Filmen Stanley Donens²³⁵ entworfen. Auch in diesen Werken praktizierte Binder sein Spiel mit wenigen Grundfarben, abstrakt-symbolischen Formen und Bewegung. Auch seine Methode, mit einem einzigen Symbol einen ganzen Film zu charakterisieren, wird hier bereits deutlich. So setzt er für die Liebeskomödie *Indiscreet* ein grafisches, schwarzes Schlüsselloch-Symbol ein, das immer wieder an verschiedenen Positionen der Bildfläche eingeschoben wird. Im Hintergrund erscheinen die verschiedenfarbigen, animierten Flächen, die den Ablauf der Sequenz strukturieren,

²³⁵ z. B. *Indiscreet*, UK 1958; *Charade*, UK 1963; *Arabesque*, UK 1966

wie Vorhänge oder Jalousien, die auf und zu gezogen werden. Die Titelsequenz von *Charade* beginnt und endet mit zwei großen Pfeilen, die aufeinander zulaufen, sich mit wachsender Geschwindigkeit in eine Kreisform winden und schließlich zu einer rasant in den Bildhintergrund führenden Spirale vereint werden. Immer unter Verwendung der charakteristischen Grundfarben, setzt Binder nacheinander eine animierte Sinuskurve, ein Labyrinth und ineinandergreifende, sich schnell drehende Zahnrädchen ein. Eine besondere Bedeutung hat in *Charade* also Binders Motiv von Bewegung und Tempo – eingeführt bereits in der auch hier eingesetzten Vortitelsequenz, in der ein Mann aus einem rasenden Zug geworfen wird. In *Arabesque* schließlich lösen sich alle konkreten Formen in kaleidoskopartig verzerrten, ineinander verfließenden bunten Mustern auf. Es ist diese Kombination des rein Dekorativen mit dem unwiderstehlichen Moment der Dynamik, die Maurice Binder für die James Bond-Produzenten attraktiv gemacht haben muss. Seine Titelsequenzen sind bei aller ihrer Farbenprächtigkeit imstande, ein gewisses Geheimnis zu wahren. Sie machen Andeutungen und Anspielungen, bringen Voraussetzungen und stellen Fragen, die mit dem Thema des folgenden Films in Zusammenhang stehen.

5.2.4 Die *Dr. No*-Titelsequenz als Gesamtkunstwerk

Mit der einleitenden Animationssequenz sind die Titel zu *Dr. No* noch nicht beendet. Es folgen zwei weitere, kürzere Szenen, die sich in ihrer Gestaltung grundlegend von der ersten unterscheiden. Die Musik blendet über vom Jazz des Bond-Motivs zu einem jamaikanischen Trommelrhythmus, während auf der visuellen Ebene farbige Silhouetten tanzender junger Menschen erscheinen. Die Kamera zoomt auf die sich bewegenden Körper, ihr Kopf und damit die Individualität der Tänzer bleibt außerhalb des Frames. Zunächst betritt eine rot gefärbte Mädchenfigur die schwarze Bildfläche. Dann kommt eine orange ausgefärbte männliche Gestalt dazu. Die Silhouetten sind halbtransparent: Als sie sich voreinander schieben, scheinen sie durch und die Farben überlagern sich. Durch den Effekt der additiven Farbmischung entsteht eine neue, dritte Farbe. Diese visuelle Vermischung, deutbar als symbolische Vereinigung von Mann und Frau, hat durchaus auch erotische Implikationen. Bedeutender für die künstlerische Konzeption ist jedoch die in der Szene zu beobachtende Farbauswahl. Ein hellroter, durch die Überlagerung einer orangefarbenen und einer dunkelroten Gestalt gebildeter Farbton ergänzt sich durch einen dritten, blau ausgefärbten Tänzer zu lila. Im nächsten Bild entsteht aus Blau und Grün

Cyan. Hier fällt auf, dass Binder zur Farbmischung von den Grundfarben des sogenannten RGB-Modells²³⁶ ausgeht. Er verweist damit auf die biologische Grundlage des Sehens. Die Zäpfchenzellen, die im menschlichen Auge die Farbwahrnehmung ermöglichen, sprechen jeweils nur auf eine der drei Grundfarben Rot, Grün und Blau an. Erst durch die Kopplung der Zäpfchen werden alle anderen Farben sichtbar. Wie schon der Erstklässler im Malunterricht lernt, reichen drei Ausgangsfarben aus, um daraus alle anderen möglichen Farben zu mischen. Die James Bond-Filme sollten von der ersten Minute an klar machen, wie sehr sie sich vom schwarzweißen Realismus der New Wave unterscheiden. Auch die Farbfilm-Technologie basiert auf den Gesetzen der additiven Farbmischung. Und durch die große Geschwindigkeit, mit der die Einzelbilder am Projektor vorbeilaufen, entsteht auf der Leinwand eine Illusion aus Licht. Die Gestaltungsmittel, die Maurice Binder in seinen Titelsequenzen betont, sind Bewegung, Tempo und Leuchtkraft; in der Farbauswahl deutet er auf den Prozess des Sehens hin. Seine Kunst bündelt daher die wesentlichen Merkmale der Cinematographie in wenigen Minuten des absoluten Films.

5.2.5 Exkurs: Die Avantgarde des absoluten Films

Die Bezeichnung „absoluter Film“ für die visuelle Ausdruckskraft Binders ist hier nicht zufällig gewählt, lassen sich doch einzelne Elemente im Werk des Künstlers zurückverfolgen bis auf die Filme jener Avantgardisten, die in den 20er Jahren nach einer radikal filmischen Ausdrucksform strebten. Ihr unter dem Schlagwort des „absoluten“ oder auch „reinen Films“ postuliertes Ziel war eine Kunstform, die weder die Wirklichkeit imitierte (wie der Dokumentarfilm) noch Formen der Literatur reproduzierte (wie der Spielfilm). In Fernand Légers Kurzfilm *Ballet Mécanique* aus dem Jahr 1924 werden Gegenstände des Alltags, wie Pfannen, Töpfe oder Bürsten, durch Detailaufnahmen und ungewöhnliche Kamerawinkel entfremdet. Diese Einzelaufnahmen werden ohne erzählerischen Zusammenhang hintereinandergeschnitten. Aus der Abfolge dieser Teilansichten von Gegenständen, die an sich keinen künstlerischen Wert haben, sollen hier übergeordnete, symbolische Ganzheiten sichtbar werden.²³⁷ Wie die Betrachtung von Binders weiteren Titelsequenzen zeigen wird, entwickelte auch er im Laufe der Jahre eine nur innerhalb

²³⁶ Rot, Grün Blau; vgl. Klöckl, Ingo: Physik der Farbe. In: WWW: www.2k-software.de/ingo/farbe/farbphysik.html [27. 1. 03]

²³⁷ Toeplitz 1992, S. 452

des Bond-Kosmos verständliche, fragmentarische Verweistechnik. In Walther Ruttmanns frühen Kurzfilmen²³⁸ interagieren organisch wirkende, weiche Formen, die zu Bewegungen des Hüpfens, Kriechens und Schwebens animiert werden, mit scharfkanntigen, harten Formen, die auf sie einzustechen scheinen. Wie im abstrakten Teil der *Dr. No*-Titelsequenz wird ohne jedes konkret fassbare narrative Muster eine Vorstellung von Konfrontation und Bedrohung vermittelt. Freilich hätten sich die Vertreter des „absoluten Films“ gegen Interpretationen dieser Art gewehrt, wollten sie die dargestellten Objekte doch gerade von der intellektuellen und emotionalen Erfahrungswelt des Betrachters lösen. Sie versuchten, das Filmbild völlig „von seinem begrifflichen Hinterland zu trennen, um ihm eigenständigen Wert zu verleihen. Das Filmbild sollte nicht als ein Abbild irgendeines Details der Wirklichkeit auftreten, sondern als ein autonomes Etwas, sich selbst genügend.“ Sie wollten die projizierten Bilder „ihrer Ähnlichkeit mit konkreten Gegenständen berauben und den Film zu einem Spiel der Lichter, Formen und Linien führen“.²³⁹ In dieser Hinsicht hat sich Maurice Binder, dessen Formensprache sich weg vom Abstrakten zu einer beziehungsreichen, oft auch drastischen Direktheit entwickelte, zunehmend von den Vorbildern der ausgehenden Stummfilmzeit entfernt. Doch die von ihm verwendete Methode, vertraute Formen so weit zu stilisieren, bis nur noch ihre beliebig auszufärbenden Silhouetten sichtbar sind und diese dann in ballettartigen Formationen zu choreographieren, ist von jenen frühen Kunstfilmern in das Stilmittel-Repertoire des Kinos eingebracht worden.

5.2.6 Zur dramaturgischen Gliederung der *Dr. No*-Titelsequenz

Im dritten, abschließenden Teil der Titelsequenz von *Dr. No* ist auf der Tonebene ein Männerchor zu hören, der das Kinderlied „Three Blind Mice“ singt. Analog dazu sind die schwarzen Silhouetten von drei blinden Männern zu sehen, die sich im Gänsemarsch mit ihren Stöcken vorwärts tasten. Im Hintergrund ziehen zunächst noch recht abstrakte geometrische Formen vorbei: blau, rot und weiß gefärbte, rechteckige Flächen lassen zunächst keine Rückschlüsse darauf zu, wo sich die drei Gestalten befinden. Nachdem mit der Nennung von Regisseur Terence Young die eigentliche Titelsequenz abgeschlossen ist, folgt, während das Lied weiterläuft, eine Überblendung auf die drei Männer, die sich nun durch die Innenstadt von Kingston tasten. Jetzt sind sie nicht mehr als Silhouetten,

²³⁸ *Luftspiel*, Opus 1-3 von 1921-1924

²³⁹ Toeplitz 1992, S. 452f.

sondern in Klarsicht zu sehen. Über die bekannte Hafenanlage gelangen sie in die Außenbezirke des Orts und schließlich zum vornehmen Queens Club („Members Only“). Mit dem Schnitt auf MI6-Agent Strangways und seine Kameraden beim Kartenspiel wird die Musik ausgeblendet und der Dialog beginnt. In der gesamten Einführungssequenz ist also eine klare Bewegung vom Abstrakten zum Konkreten zu spüren, eine schrittweise Annäherung an die eigentliche Filmhandlung, und zwar sowohl auf visueller als auch auf auditiver Ebene. Vom rein grafischen Charakter des ersten Teils (der, wie wir gesehen haben, in sich wiederum eine Annäherung an den Film-Plot vollzieht) über den Auftritt der Tänzer, der allerdings für die Handlung unerheblich bleibt, bis zu den später als Mörder von Strangways offenbarten „Blinden“. Die Tonebene führt zunächst das Hauptthema ein, das beim damaligen Zuschauer der Bond-Premiere noch ohne für sich sprechende Konnotationen blieb. Die Animationssequenz ist zwar schnittechnisch auf den Rhythmus der Musik abgestimmt, weist jedoch keinen integralen Zusammenhang zu dem Stück auf. Im zweiten Teil wird der Ort der Handlung über die karibische Tanzmusik vorgestellt, die eine Entsprechung im Tanz der Figuren findet. Und das Kinderlied schließlich verweist in seinem Text ironisch auf das düstere Vorhaben der „blinden Mäuse“: „They’re looking for the cat. The cat that swallowed the rat. They want to show the cat the attitude of three blind mice“, während der Bildhintergrund von farbigen Flächen zu Ansichten der Stadt Kingston wechselt. Die Bedeutungsebenen nähern sich also erstens bis zur verbalen Übereinstimmung zwischen Liedtext und Filmbild an, während sich zweitens sowohl die visuelle als auch die auditive Ebene unabhängig voneinander auf die Filmhandlung zu bewegen.

5.2.7 Analysemethodik für Titelsequenzen

Bei dieser Sequenz handelt es sich also um ein äußerst komplexes narratives Konstrukt aus visuellen und auditiven Bedeutungsmustern. Bei der Interpretation haben sich vier Analyseebenen herausgebildet, die zur Auslegung der für die James Bond-Serie charakteristischen Titelsequenzen herangezogen werden können:

1. Der Einsatz der Farben, unter Berücksichtigung ihres psychologischen Wirkungsspektrums.
2. Die Bewegungsdynamik, d. h. die Beschreibung von Bewegungsrichtung, Tempo und Zusammenspiel der animierten Objekte.

3. Die symbolische Ebene, also die Bestimmung der semantischen und konnotativen Bedeutung der dargestellten Objekte.
4. Der Bild/Ton-Zusammenhang hinsichtlich paralleler oder kontrapunktischer Anlage der Bedeutungsebenen von Musik bzw. Liedtext und Bildebene.

Mit diesen Fragestellungen lässt sich, immer im Bewusstsein der erkennbaren Zusammenhänge zur jeweiligen Haupthandlung, die Methodik erarbeiten, mit der das Publikum auf einen James Bond-Film vorbereitet wird. Diese Systematik werde ich bei der folgenden Betrachtung der weiteren Entwicklung von Binders Vorspannsequenzen verwenden.²⁴⁰

5.2.8 Die Arbeit von Saul Bass als Vorbild für die Bond'schen Titelsequenzen

Eingangs dieses Kapitels wurde bereits auf die Herkunft des Titelvorspanns von den Texttafeln der Stummfilmzeit hingewiesen. Wie schon in der Zeit des Expressionismus, so bedurfte es auch in der Tonfilm-Ära wieder der Rückkopplung mit bedeutenden Zeichnern ihrer Zeit, um den Vorspann zu einem Kunstwerk von eigenem Wert werden zu lassen. Einer der wichtigsten Pioniere auf diesem Gebiet war der Amerikaner Saul Bass (1920-1996). Seine Karriere war ein Kind der aufstrebenden Werbebranche in einem Nachkriegsamerika, dessen neu erwachte Konsumfreudigkeit spektakuläre Produktpräsentationen wieder üblich werden ließ. Seiner Neigung für das Filmgeschäft konnte er nachgehen, als er seine frisch gegründete Werbeagentur nach Los Angeles verlegte, um in Zusammenarbeit mit den Hollywood-Studios Kampagnen für neu erscheinende Filme entwickeln zu können. In der Werbebranche hatte er sich dadurch einen Namen gemacht, dass er als erster die Bedeutung einer „Corporate Identity“, also eines über alle Publikationen hinweg einheitlichen Marktauftrittes, erkannt und umgesetzt hatte. So entwickelte er die Logos für AT&T, United Airlines und North American Rockwell. Seine Methode, alle beworbenen Produkteigenschaften auf ein einzelnes einprägsames Symbol zu reduzieren, das in allen Werbemitteln wiederkehrt, setzte er auch in seinen Film-Kampagnen ein. In *The Man with the Golden Arm*²⁴¹ setzte er das Bild eines stilisierten Arms in allen gedruckten Erzeugnissen ebenso ein wie in der Titelsequenz und in dem erstmals in dieser Form erscheinenden Konzept-Trailer. Die vereinfachten, auf ihre wesentlichen Merkmale reduzierten Formen, die in genauer Abstimmung auf die Musik animiert werden, blieben das prägende Stilmittel im Werk von Saul Bass. In Titelsequenzen wie denen zu *The Seven*

²⁴⁰ Weitere Abbildungen zu den Titelsequenzen siehe Begleit-Homepage (JamesBond.here.de), „Materialien“

²⁴¹ Otto Preminger USA 1955

*Year Itch*²⁴², *Vertigo*²⁴³ oder *Psycho*²⁴⁴ übernahm er ein einzelnes Symbol oder auch nur ein Stimmungsmoment aus dem Film und schuf daraus eine völlig eigenständige designerische Reflexion. Die Arbeit von Saul Bass ist also in zweifacher Hinsicht ein bedeutendes Vorbild für die James Bond-Titelsequenzen im Allgemeinen und für Maurice Binder im Speziellen: Zum einen wurden die Werbekampagnen am ganzheitlichen Konzept von Saul Bass orientiert (wobei das 007-Logo mit der Sieben als Revolver in einer ausgestreckten Hand zum zentralen Element der crossmedialen Markenkommunikation wurde). Zum anderen orientierte sich Binder in künstlerischer Hinsicht ganz deutlich am Stil von Saul Bass und seiner bis zur Abstraktion gehenden Reduktion auf wenige, für die Essenz des Films repräsentative Symbole. Wie wir, insbesondere am Beispiel von *Goldfinger*, noch sehen werden, haben sich auch andere Titeldesigner, die einen konkreteren, weniger zeichnerischen Stil haben, die Methode zu eigen gemacht, ein einzelnes, einprägsames Bild für den ganzen Film stehen zu lassen.

5.2.9 Lustobjekt Frauenkörper: Robert Brownjohns Titelsequenzen

Nachdem Maurice Binder bei der Saltzman/Broccoli-Produktion *Call Me Bwana*²⁴⁵ beschäftigt war, wurde die gesamte Marketing-Kampagne der nächsten beiden Bond-Filme einem der neben Saul Bass bedeutendsten Grafik-Designer der Werbebranche übertragen: Robert Brownjohn von der renommierten New Yorker Agentur McCann-Erickson war ein Schüler von Laszlo Moholy-Nagy, der nach dem zweiten Weltkrieg das „New Bauhaus“ am Chicago Institute of Design mitbegründet hatte. Dementsprechend ist Brownjohns Werk von dem Streben nach einer harmonischen Integration von Leben und Kunst geprägt. In seiner Titelsequenz zum zweiten Bond-Abenteuer erzielt er mit einem überraschend einfachen Ansatz eine bemerkenswerte Wirkung. Die farbigen Schriftzüge werden auf den Körper eines tanzenden Mädchens projiziert. Dabei wird sowohl die Konzentration auf wenige Grundfarben als auch die leichte Ironie von Maurice Binders Vorbild übernommen. So werden die beiden Nullen des „007“-Logos auf die wollüstig geschüttelten Brüste des Mädchens projiziert. Diese Hervorhebung der physischen Reize ist ein Aspekt, der nach Brownjohn zum festen Bestandteil der Bond'schen Titelsequenzen werden sollte. Der weibliche Körper, schon in den Büchern und der ersten Verfilmung

²⁴² Billy Wilder USA 1955

²⁴³ Alfred Hitchcock USA 1958

²⁴⁴ Alfred Hitchcock USA 1960

²⁴⁵ Gordon Douglas USA/UK 1963

in vielfacher Hinsicht zum reinen Schauwert degradiert, wird auf nahezu fetischistische Weise zu einem Objekt der „to-be-looked-at-ness“.²⁴⁶ Die erotische Attraktivität der femininen Formen wird in Detailaufnahmen einzelner Körperteile demonstrativ ausgestellt. Mehr noch: Was in der Figur der Honey Rider bereits angelegt war, nämlich eine Projektionsfläche männlicher Traumvorstellungen, wird nunmehr rein visuell nachvollzogen. Robert Brownjohn übernahm gemeinsam mit Trevor Bond, die schon in *Dr. No* als Assistentin des Titeldesigners fungiert hatte, neben der Farbdramaturgie auch das Tanz-Motiv aus dem Vorspann zum ersten 007-Film. Sie schufen dafür jedoch einen neuen Stil, der für die folgenden Titelsequenzen prägend sein würde. Die Bewegungen der Tänzerin orientieren sich am Takt der Musik und wirken dennoch nie abgehakt oder rhythmusbetont, sondern vielmehr fließend und weich. Während die Hüften sanft kreisen, scheinen die Arme die Konturen des eigenen Körpers zu umschmeicheln und in der Luft nachzuahmen. Die regelmäßigen Aufwärts- und Abwärtsbewegungen der verschiedenen Körperpartien verleihen dem Tanz seine ungeheuer laszive Wirkung. Auch die verführerischen, an sanfte Wellenformen erinnernden Bewegungen der Hände, die seitlich ins Bild kommen und plötzlich ruckartig zurückgezogen werden, verlieren ihre Wirkung nicht. Das zentrale Thema des Films, nämlich die Verlockung Bonds durch eine verkappte Doppelagentin und seine Erpressung durch einen bewusst herbeigeführten Sexskandal, findet eine kongeniale Umsetzung in der Titelsequenz. Dabei wird auch die Zweideutigkeit der weiblichen Schönheit angedeutet, etwa als das Mädchen in einer Großaufnahme durch das 007-Logo in die Kamera schaut, ihr linkes Auge jedoch durch den Schriftzug verdeckt ist. Bedeutender für die weitere Entwicklung der Titelsequenzen ist jedoch die Auffassung des Frauenkörpers als Mosaik zweideutiger Bewegungen, das die männliche Fantasie stimuliert.

In *Goldfinger* geht Brownjohn noch einen Schritt weiter. Der vergoldete Körper von Jill Masterson gibt ihm Gelegenheit, seine Idee vom Frauenkörper als Projektionsfläche weiter auszubauen. Nicht nur Schriftzeichen werden auf das Mädchen projiziert, sondern ganze Filmausschnitte. Die eigentlichen Titel werden daneben als Schrifttafeln eingeblendet. Die Sequenz ist eine auf gut zweieinhalb Minuten konzentrierte, hochstilisierte Hommage an den Film selbst. Mit dem Motiv des getöteten „golden girl“ greift Brownjohn die eindringlichste Bildmetapher des Films auf. Sie drückt Goldfingers Macht und Brutalität aus, sein geradezu erotisches Verhältnis zu Gold und sein Konkurrenz-

²⁴⁶ Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen. Herbst 1975, S. 6-18. Zit. n.: Chapman 2000, S. 84

verhältnis zu Bond in der Beziehung zu Jill und Pussy. Gleichzeitig wird auch die ambivalente Rolle dieser Art von Frauenfiguren als Objekt und Opfer männlicher Begierden in diesem Bild gebündelt zum Ausdruck gebracht. Das unschuldige, aus Eifersucht getötete Mädchen – ein überaus trauriges Motiv – wird allerdings mit der demonstrativ zur Schau gestellten Attraktivität ihres Körpers konterkariert. James Chapman weist auf die nekrophilen Züge dieser Art der Darstellung hin.²⁴⁷ Robert Brownjohn ist sich dieser Problematik jedoch durchaus bewusst und geht mit einer Methode der gezielten Verfremdung vor. Durch die Vergoldung des gesamten Körpers wird das Mädchen entpersonalisiert und zu einer Art Statue stilisiert. Nach der Ausmerzung ihrer individuellen Züge bleibt ein Konzentrat weiblicher Schönheit, das nur zum Betrachten da ist (wie sagte Bond zu Honey Rider, als er sie das erste mal sah? „I am just looking“). Das Mädchen nimmt verschiedene Posen ein, die absolut nicht tot, dafür jedoch sehr bildhauerisch wirken. Darüber hinaus erlaubt sich Brownjohn auch wieder eine Reihe jener visuellen Gags, die schon in *From Russia With Love* zu beobachten waren. So hat das sich drehende Nummernschild des Aston Martin, das in der Projektion auf das Gesicht des Mädchens wie eine Karikatur ihres Mundes aussieht, eine durchaus komische Wirkung.

Neben der subtilen Etablierung des Konfliktpotenzials Bond–Gegner–Mädchen hat der *Goldfinger*-Vorspann aber noch eine weitere Dimension. Es werden nämlich kurze Momente des folgenden Films vorweggenommen, indem Ausschnitte daraus auf den vergoldeten Körper projiziert werden. Darin werden alle wichtigen Charaktere in je einer Großaufnahme eingeführt, und zwar in strenger Rangfolge nach ihrer dramaturgischen Bedeutung (Bond, Pussy, Oddjob und Jill). Eingerahmt wird die gesamte Sequenz jedoch von zwei Einstellungen, die eine Großaufnahme Goldfingers auf der vergoldeten Hand des Mädchens zeigen. Dazwischen gibt es nach der Vorstellung der Charaktere (1:07 Minuten nach Beginn des Vorspanns) fünf eher atmosphärische Filmausschnitte, in denen Standardsituationen aus Bonds Agentenleben dargestellt werden und so das spezielle „007-Feeling“ generieren sollen: Die Welt der hochtechnologischen Verteidigungswaffen (Bond in Qs Labor), ein Gefühl von Elite, Spiel und Wettkampf (der Golfball, der eingelocht wird) und das Gefahrenmoment (ein schießender Revolverlauf) werden etabliert. Abschließend (bei 1:48 Minuten) folgen noch drei abstrakter wirkende Einstellungen, in denen die Themen Reichtum, Gewalt und Leidenschaft metaphorisch dargestellt

²⁴⁷ Chapman 2000, S. 103

werden (blinkende Neonlichter wie bei einem Casino; gewaltige Explosionen; lodernde Flammen). Insgesamt kann man von einer Dreiakt-Dramaturgie sprechen, in die der Vorspann gegliedert ist: Prolog und Epilog mit *Goldfinger*; Exposition mit dem Auftritt der Hauptfiguren; Konflikt mit der Einführung von Bonds Agentenstatus und Klimax in Form eines visuellen Schlussakkordes, der die zentralen Themen des Films in metaphorisch aufgeladenen Bildern überhöht. Damit ist diese Titelsequenz das vollständigste, in sich abgeschlossenste Werk der Serie. Während Maurice Binder die Übergänge zwischen Vortitelsequenz, Vorspann und Hauptfilm gleitend gestaltete, die einzelnen Teile gewissermaßen ineinanderfließen ließ, beginnt und endet Brownjohns Vorspann mit einer Schwarzblende. Auch in ästhetischer Hinsicht hat er sich mit *Goldfinger* von den Vorgaben Binders gelöst. Verschwunden sind die bunten Primärfarben, stattdessen wird das Bild dominiert von schwarzen Flächen, die das Gold des Mädchenkörpers umso stärker glänzen lassen, und weißen Schriftzeichen. Wie groß später der Einfluss Brownjohns auf die Arbeit von Maurice Binder sein sollte, wird die Betrachtung der weiteren Entwicklung zeigen; denn bestimmte Motive und Methoden wurden auch nach der Rückkehr des Titeldesigners von *Dr. No* beibehalten und weiterentwickelt.

5.2.10 Die Ambivalenz der Frau – Psychoanalytische Aspekte im Werk Maurice Binders

In der Titelsequenz zu *Thunderball* griff Maurice Binder die vielen unterseeischen Kampfszenen des Films auf und inszenierte ein Unterwasser-Ballett. Wieder sind keine Individuen zu erkennen, sondern nur Schattenschnittfiguren. Es ist Binders Methode, auf diese Weise reale Personen zu grafischen Elementen zu machen. Als solche werden sie zu Trägern einer metaphorischen Botschaft. Schwarze Silhouetten unbekleideter Mädchen werden von bewaffneten Tauchern verfolgt. Deren massive, bedrohliche Taucheranzüge stehen in unmittelbarem Kontrast zur Leichtigkeit der Schwimmerinnen, die Grazie, Verletzlichkeit und Unschuld ausstrahlen. Der Zuschauer denkt dabei spontan an einen Kampf der Geschlechter. Und das, obwohl die Verfolger im Grunde geschlechtslos sind. Sie werden ausschließlich über ihre Taucheranzüge definiert sowie über die Harpunen, die sie in Richtung der Mädchen abschießen. Die eigentliche Aussage basiert also auf der Konfrontation explizit femininer Merkmale mit verschlüsselten maskulinen Attributen. Wie schon in *Goldfinger* handelt es sich um eine Versinnbildlichung der Vereinnahmung weiblicher Attraktivität durch männliche Begierden. Dabei ist der weibliche Körper aber

nicht mehr greifbar (oder förmlich in Gold zu gießen); die Frauengestalten sind nicht länger Opfer, sondern Verführerinnen, die den männlichen Annäherungsversuchen durch eine Choreographie horizontaler, vertikaler und kreisförmiger Bewegungen auszuweichen imstande sind.

In ästhetischer Hinsicht kehrt mit Maurice Binder auch wieder das Grundfarbenmodell zurück. Der Hintergrund, vor dem die Gestalten hin und herschwimmen, ist einfarbig gestaltet und wechselt zwischen roten, grünen, blauen und lilafarbenen Tönen. In *You Only Live Twice* konkretisiert Binder seine Farbgestaltung, indem er den einzelnen Farben reale Objekte zuordnet. Es sind Vulkaneruptionen zu sehen und Lavaströme, die unmittelbar auf die Erfahrung von Hitze verweisen. Vor den Aufnahmen des rotgelben Magmas tauchen Gesichter japanischer Frauen auf, die verführerisch in die Kamera blicken. Diese Komposition ist deutbar als Versinnbildlichung der unwiderstehlichen Leidenschaft. Die Gewaltigkeit der Eruptionen deutet aber gleichzeitig auf die Bedrohung hin, die sich hinter der äußeren Schönheit verbirgt. Damit gibt Binder einen wesentlichen Bestandteil der Grundcharakterisierung weiblicher Figuren in der James Bond-Serie visuell wieder. Die Farbe Blau bildet den Gegenpol in dieser Titelsequenz. Die blauen japanischen Fächer, die sich in abstrahierter, grafischer Form auffalten und über die Bildfläche gleiten, versprechen Kühlung und können gleichzeitig als Repräsentation des Verstandes, als Gegensatz zur Emotion gedeutet werden.²⁴⁸ In den Urbildern, mit denen dieser Vorspann arbeitet, erinnert er sehr an eine Traumsequenz. Der Text des Titelliedes untermauert die Aussagekraft der Bilder:

You only live twice or so it seems,
One life for yourself and one for your dreams.
You drift through the years and life seems tame,
Till one dream appears and love is its name.
And love is a stranger who'll beckon you on.
Don't think of the danger or the stranger is gone.

Der Gesangstext spricht sich also dafür aus, sich auf die Liebe einzulassen, ohne der Gefahr Beachtung zu schenken, die sie nichtsdestotrotz birgt.

²⁴⁸ Die Auseinandersetzung zwischen rationalem und gefühlsmäßigem Handeln ist ein wesentliches Element der James Bond-Serie, sieht sich der Geheimagent doch mehrfach dem Vorwurf seines Chefs ausgesetzt, einen Auftrag zu einem Rachezug in Form einer „persönlichen Vendetta“ auszuweiten.

5.2.11 Symbolik im Geheimdienst ihrer Majestät

In *On Her Majesty's Secret Service* setzt Binder seine Methodik der symbolisch-metaphorischen Verschlüsselung fort. Die Silhouette James Bonds wird gezeigt, die an einem Uhrzeiger hängt und versucht, die Zeit zurückzudrehen. Dies ist eine Repräsentation der Rahmenhandlung, in der Bond anfangs Tracys Selbstmord verhindert und dadurch zunächst Zeit mit seiner Braut gewinnt; am Filmende wird sie aber dennoch sterben. Diese Schicksalhaftigkeit wird durch ein anderes Zeitsymbol visualisiert: Durch eine grafisch dargestellte Sanduhr – ein Uhrwerk, das sich nicht zurückdrehen lässt. Binder scheint ausdrücken zu wollen, dass man sein Schicksal zwar beeinflussen, den Lauf der Dinge jedoch nicht aufhalten kann. Gleichzeitig beinhaltet der stetige Fluss der Sanduhr eine Rückversicherung in der Gewissheit, dass das Leben weitergehen wird, egal welche Schicksalsschläge es bereithält. Dieses Moment der Beständigkeit wird in der Sequenz ganz bewusst eingesetzt. Denn das, was durch die Gläser der Sanduhr läuft, ist eine Auswahl von Filmausschnitten der vorhergehenden James Bond-Episoden. Wie in einem Filmprojektor laufen die Bilder in der Sanduhr von oben nach unten. Doch dies ist mehr als ein erneuter Verweis auf das Kino an sich. Es wurde vermieden, in den gewählten Szenen Sean Connery zu zeigen. Nach dem Wechsel des Hauptdarstellers wollte man die Kontinuität der Serie demonstrativ unterstützen, indem ganz klar gestellt wurde, dass man trotz neuem 007 direkt an die vorangegangenen Filme anknüpfen würde. Die Methode, Ausschnitte aus früheren Folgen in der Titelsequenz zu zeigen, entstammt wie die Vortitelsequenz der Gestaltungsweise von TV-Serien. In einer gedrängten Folge typischer, attraktiver Szenen werden die wiederkehrenden Figuren in Standardsituationen gezeigt, um so das unverwechselbare Profil der Serie zu stärken und einen Vorgeschmack auf die folgende Episode zu liefern. Auch in der *Goldfinger*-Titelsequenz war mit der Helikopter-Verfolgungsjagd aus *From Russia With Love* bereits eine Szene aus einem vorangegangenen Film zitiert worden. Die Tatsache, dass die James Bond-Reihe nun also schon zum zweiten Mal auf dieses Stilmittel zurückgriff, beweist, wie sehr man die Filme als fortlaufende Serie verstanden wissen wollte.

5.2.12 Designerische Spiegelungen der unergründbaren weiblichen Seele

Die Motive wiederholen sich, kehren immer wieder zurück. Der weibliche Körper bleibt im Zentrum der James Bond-Ästhetik. In *On Her Majesty's Secret Service* war er in Form

von mehreren, in ihrer symmetrischen Anordnung an die Symbolsprache von Wappen erinnernden Schattenschnitten einer nackten Britannia auf äußerste Zeichenhaftigkeit reduziert. Der Frauenkörper wird zum Signal; zur visuellen Fanfare, die jedes Bond-Abenteuer ankündigt und in der die Attraktion des Films vorweggenommen wird. Durch immer neue Variationen der Darstellung wird auf dieser Grundlage ein zentrales Thema, das den jeweiligen Film charakterisiert, visuell zugespitzt. In *Diamonds Are Forever* wird ein Vergleich zwischen dem Charakter von Frauen und dem eines Diamanten angestellt. Während beide als Verkörperungen von Schönheit und Kostbarkeit angesehen werden, steht der Diamant darüber hinaus für Verlässlichkeit, Wahrheit und Treue: „Diamonds Are Forever... They won't leave in the night, I've no fear that they might desert me“, heißt es im Liedtext. Und: „I can see ev'ry part, nothing hides in the heart to hurt me.“ Die Bilder setzen diese Aussagen zu Frauen in Beziehung. Durch die unergründlich in die Kamera blickenden Augen werden erneut die Abgründe in der weiblichen Seele beschworen, indem suggeriert wird, dass eben jene unveränderlichen Eigenschaften von Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit für sie nicht gelten könnten. Auch der Fetischismus von Luxus- und Konsumgütern, der den James Bond-Filmen zu eigen ist, wird nirgends konzentrierter zum Ausdruck gebracht als in dieser Sequenz. Ausschließlich mit Schmückstücken bekleidete, namen- und gesichtslose Frauenfiguren werden zu Diamantenträgern reduziert. Wiederum wird aber auch der Frauenkörper selbst zum artifiziellen Schauobjekt. *Live and Let Die* nutzt das weibliche Äußere um die Voodoo-Thematik des Films einzuführen. Erstmals taucht ein schwarzes Frauengesicht in einer Bond-Titelsequenz auf. Der Gedanke von Tod und Wiederbelebung wird umgesetzt, indem mehrfach zwischen dem Gesicht und einem Totenkopf hin und hergeschnitten wird. In *The Man with the Golden Gun* greift Binder das Topos von Schein und Illusion auf, durch das die im Spiegelkabinett kulminierende Auseinandersetzung zwischen Bond und Scaramanga charakterisiert wird. Den Frauenaufnahmen wird durch Spezialeffekte die Anmutung von Reflektionen auf der Wasseroberfläche verliehen. Dadurch wird betont, dass es sich beim Gezeigten nicht um die Wirklichkeit handelt, sondern nur um eine Reproduktion. Wie die Leinwand, auf der sich die Filmhandlung vollzieht, ist auch die Wasseroberfläche Erfüllungsgehilfe der Täuschung – der Fähigkeit, durch die sich auch das Handwerk der Spionage an sich auszeichnet.

5.2.13 Maurice Binders Bildsprache

Neben verschlüsselten Verweisen auf Filmhandlung, Filmgenre und das Medium Kino enthält die Zeichensprache Maurice Binders immer auch erotische Verweise. Der Pistolengang ist mit seiner unzweideutigen Phallus-Symbolik die direkteste dieser Anspielungen. In *The Man with the Golden Gun* ist die Waffe noch Ausdruck einer abstrakt maskulinen Potenz. Von einer Männerhand gehalten, wird sie von der Hand einer unbedeckten Frau zärtlich gestreichelt, man möchte fast sagen stimuliert (Liedtext: „Love is required whenever he’s hired, it comes just before the kill“). Erst in der Phase ab *The Spy Who Loved Me*, in der sich die Filme wieder stärker auf ihre atemberaubenden Action-szenen konzentrierten, wurde die Waffe auch der James Bond-Figur selbst zugeordnet. Überhaupt dauerte es bis zu diesem zehnten Film, bis der Protagonist erstmals seit *On Her Majesty’s Secret Service* wieder in der Titelsequenz zu sehen war. Im Lazenby-Film war ihm noch keine Großaufnahme zugebilligt worden; die Figur 007 und ihr innerer Kampf gegen das Schicksal wurden dargestellt, nicht der neue Hauptdarsteller. Mit Roger Moores drittem Auftritt wurde der neue Darsteller jedoch bereits so weit mit der Figur assoziiert, dass Binder ihn selbst zum Star der Titelsequenz machte. Getreu dem Thema der Entspannung, die der Film in der Zusammenarbeit zwischen dem MI6 und dem KGB reflektiert, ringt James Bond in immer neuen Variationen den Widerstand weiblicher Agentinnen der Gegenseite nieder. Und zwar nicht durch Gewalt, sondern nur durch seinen unbesiegbaren Charme. Die Gegnerinnen werden dabei durch ihre Uniform als Angehörige des Sowjetsystems gekennzeichnet – oder, in einer anderen Szene, durch einen den Hintergrund ausfüllende rote Fahne. Als Bond die Frau, die ihn zunächst bedroht hatte, entwaffnet, sie küsst und mit ihr in inniger Umarmung aus dem Bild sinkt, verwandelt sich die Fahne plötzlich in einen Union Jack. Der Prozess des Überlaufens, der bei vielen der Bond-Girls das Ergebnis ihrer Beziehung zu 007 ist, wird so bildlich verdichtet. Darüber hinaus wird eine weitere Standardsituation – James Bond, der ein Mädchen rettet und beschützt – in den Kanon der Binder’schen Bildsprache aufgenommen. Die Attribute des Helden sind mittlerweile so bekannt, dass es genügt, die Silhouette eines Mannes im Anzug und mit einem Revolver in der Hand erscheinen zu lassen, um den Auftritt James Bonds wiederzugeben.

5.2.14 Die späten Titelsequenzen von Maurice Binder

Damit war das inhaltliche Repertoire, mit dem die Titelsequenzen die James Bond-Filme repräsentieren, komplett und es wurden in den folgenden Jahren nur noch die dafür eingesetzten Ausdrucksmittel weiterentwickelt. Mit der Ausnahme von *Dr. No* und *On Her Majesty's Secret Service* zeichneten sich seine ersten sieben Arbeiten für die Bond-Serie vor Allem durch das künstlerische Arrangement der Realfilm-Aufnahmen aus, während gezeichnete Objekte wie der Fächer aus *You Only Live Twice* oder der abstrahierte Diamant aus *Diamonds Are Forever* nur als symbolisches Beiwerk eingesetzt worden waren. Mit dem Auftauchen Roger Moores in der Titelsequenz tritt in Maurice Binders Werk die Nähe des Künstlers zu Grafikdesign und Pop-Art wieder stärker in den Vordergrund. Der Titelheld wird nämlich nicht in einer realen Farbaufnahme gezeigt, sondern in einem sehr kontrastreichen Schwarzweiß verfremdet. Und außer den bereits erwähnten Nationalsymbolen spielt Binder auch vermehrt mit visuellen Klischees: Als sich Roger Moore einem weiteren Mädchen zuwendet, verwandeln sich die beiden Gestalten in schwarze Silhouetten, während hinter ihnen plötzlich eine tiefstehende Sonne in Form eines gelb ausgemalten Kreises vor hellblauem Hintergrund erscheint. Die Farbgestaltung dieses Bildes hat Ähnlichkeit mit den Comics von Roy Lichtenstein. Auch darin werden visuelle Klischees wie Sonnenuntergänge über dem Horizont einer Meeresoberfläche eingesetzt. Im Druckverfahren werden diese Zeichnungen auf ähnliche Weise wie bei der beschriebenen Sonnenuntergangs-Einstellung aus *The Spy Who Loved Me* auf wenige grelle Farben reduziert.

In der Zeit, als mit Kameramann Alan Hume eine auffällige, konfektioniert wirkende Farbgestaltung in die Bond-Serie Einzug hielt, wurde auch die Optik der Titelsequenzen immer bunter und greller. In *For Your Eyes Only* macht sich dies in dem aufreizenden, die Sinnlichkeit der Lippen betonenden Makeup von Sheena Easton bemerkbar, die als einzige Sängerin eines Titelsongs im Vorspann auch zu sehen ist (weshalb die Titelsequenz, ohne die Namenseinblendungen, auch als Videoclip eingesetzt wurde). In *A View to a Kill* verschwimmen Makeup, Kostümierung und Requisiten der obligatorischen Frauengestalt zu einer animierten Grafik aus Farbe und Licht. Nur noch Fragmente des weiblichen Körpers, durch eine artifizielle Bemalung hervorgehoben, treten aus dem dunklen Hintergrund hervor. Neonfarben lassen die Konturen der Körperteile wie eine eigenständige Lichtquelle erscheinen. Fingernägel und Lippen sind grell rot, während Wangen und Wimpern blau gehalten sind. Mit rhythmischen Armbewegungen wiegt die

Frau einen rot leuchtenden Revolver, den sie in Richtung des Zuschauers hält. In einer anderen Einstellung tanzt ein Mädchen mit einer Körperbemalung von roten und blauen Flammen analog zum Liedtext („dance into the fire“) inmitten eines visuell eingeblendeten Feuers. Schließlich fährt ein Mädchen auf einer Flammenkrone Ski. Dadurch nimmt Binder sein Topos vom Gegensatz zwischen Hitze und Kälte wieder auf. Das Mädchen ist jedoch nicht mehr als Ganzes erkennbar; zu sehen sind neben Lippen und Wimpern nur ein Röckchen mit Oberteil und wehendem Schal sowie die Skistöcke – alles koloriert in einer rotgelben Neonfarbe. Die Abstraktion des Frauenkörpers zu einer grafischen Einheit ist vollkommen.

In der Populärkultur der frühen 80er Jahre spielten immer noch die Helden der ausgehenden Disco-Ära, die von Idolen wie John Travolta verkörpert wurde, eine Hauptrolle. Gleichzeitig gab es neue Einflüsse durch den internationalen Erfolg des ganz auf visuelle Aussagekraft angelegten „Cinema Du Look“ von Jean-Jacques Beineix, Luc Besson und Léos Carax. Die Ästhetik dieser Filmemacher brachte die glänzenden Oberflächen der bunten Waren- und Werbewelt auf die Kinoleinwand. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Einsatz verschiedenfarbiger Leuchtröhren. Die Titelsequenzen der James Bond-Filme dieser Zeit antworteten darauf durch Laser-Effekte, mit denen die etablierten Bildsymbole nun transportiert wurden. In *Octopussy* ist es das bekannte 007-Zeichen sowie ein für diesen Film entworfenes Oktopus-Symbol, das als Laser-Projektion auf dem Körper einer weiblichen Schönheit entlang gleitet. In *The Living Daylights* setzt sich das 007-Logo aus gelben Leuchtdioden zusammen. Gleichzeitig wurden die mittlerweile etablierten Ausdrucksmittel durch neue Gestaltungsmethoden modernisiert. So wurden die Silhouetten der schwerelos tanzenden Mädchen in *Moonraker* mit digitalen Effekten ausgefüllt. Die Pistolenläufe schossen – wie in *A View to a Kill* – vermehrt farbige Lichtlinien statt Kugeln ab. Damit war die Kunst von Maurice Binder, ausgehend von Op-Art und Pop-Art, im digitalen Zeitalter angekommen. Sein letzter Titel, *Licence to Kill*, bringt noch einmal alle Elemente seiner Bond-Semiotik in einer Sequenz zusammen. Auch bondtypische Elemente, die bislang noch nicht in einer Titelsequenz aufgetaucht waren, werden hier gefeiert. So zitiert Binder sein eigenes, klassisches „gun barrel“ und bindet den Spieltisch eines Casinos in die Animation ein. Sein Abschied aus der Bond-Serie ist das Bild eines Fotoapparats, der von einer Frau gehalten wird. Die Kamera fährt auf das Objektiv zu, darin erscheint die erste Szene des folgenden Films: Noch einmal zelebriert Binder seine Meisterschaft beim Schaffen von Übergängen. Und noch einmal

führt er uns vor Augen, um was es sich bei James Bond handelt; nämlich um ein filmisches Kunstprodukt, und das im wahrsten Sinne des Wortes.

6. Abspann

6.1 Zusammenfassung der Forschungsergebnisse

Die James Bond-Figur verkörpert einen Lebensstil, die im ganzen kapitalistischen Wirtschaftsraum als Ideal angesehen wird. Darüber hinaus bietet sie jedoch auch Identifikationspunkte, die gerade für Engländer und Amerikaner attraktiv sind. Die Bond-Geschichten lassen die Herrlichkeit des britischen Weltreichs wieder auferstehen und stellen einen Protagonisten in den Mittelpunkt, für den sich der amerikanische Traum von selbst erarbeitetem Wohlstand erfüllt zu haben scheint. Damit wird das pessimistische Weltbild der scheiternden Helden aus den „Kitchen Sink“-Dramen der New Wave ins Gegenteil verkehrt. In seiner Rollenauffassung spielte insbesondere Sean Connery immer wieder deutlich auf den Aspekt des „self-made-man“ an. Das ergab der in dieser Arbeit angestellte Vergleich der verschiedenen Hauptdarsteller, die James Bond seit 1961 ihr Gesicht geliehen haben. Während Connery einen sehr kleinteiligen, von der Schule des Method Acting beeinflussten Schauspielstil zeigte, ging sein Nachfolger George Lazenby mit einer größeren, spontaneren Gestik an die Ausgestaltung der Rolle. Dadurch wurde der Figur eine neue Art der Natürlichkeit verliehen. Roger Moore brachte einen aristokratisch-reservierten Habitus in die Rolle mit ein, während Timothy Dalton die physische Darstellung von Emotionen betonte. Unter Dalton erschien James Bond mehr denn je als Normalbürger, musste jedoch gleichzeitig als Super-Held fungieren, um den Ansprüchen des populären Actionkinos gerecht zu werden. Pierce Brosnan schließlich knüpfte in seiner Rolleninterpretation an den Stil Connerys an, indem er James Bond als gesellschaftlich gewandten Gentleman, aber auch als harten, leicht zynischen Geheimagenten spielte. Die Brosnan-Ära zeichnet sich andererseits dadurch aus, dass die tradierten Tugenden des James Bond mehr und mehr hinterfragt und ironisiert werden, freilich ohne seine Rückkehr als positiver Held zu gefährden.

Die Untersuchung der verschiedenen Ausprägungen der Titelfigur zeigte also den Rahmen auf, den die Serienstruktur der Filme den Darstellern für ihre individuelle Rollenauffassung ließ und wo die Grundcharakterisierung der Figur einer solchen Eigenständigkeit zuwiderlief. Auch unter den Gegenspielern James Bonds – Großverbrecher und Terroristen, die den internationalen Frieden gefährden – gibt es mit Blofeld eine wiederkehrende Figur, die von verschiedenen Darstellern gespielt wurde. Während für die Interpretation der Hauptrolle vom jeweiligen Darsteller ein schauspielerisches Gesamtkonzept

ausgearbeitet wurde, das in die unveränderte Grundcharakterisierung einzupassen war, schuf man für Blofeld jeweils eine völlig neue Gestalt, deren Kontinuität lediglich durch einige gleichbleibende dramaturgische Mittel und Erkennungsmerkmale gestützt war. In der Spionageliteratur war der Vertreter der feindlichen Regierungsgewalt meist mit verabscheuungswürdigen Eigenschaften versehen worden, die das Publikum unweigerlich auf die Seite des Helden ziehen würden. Eine solche Konzeption findet sich auch in den frühen Bond-Filmen, wenn auch in einer speziellen Ausgestaltung. Denn es gelingt den Schurken stets, eine respektable gesellschaftliche Fassade zu wahren, die ihnen einen luxuriösen Lebensstil ermöglichen. Völlig unabhängig von der materiellen Motivation, die das Drehbuch den Verbrechern unterschob, agierten sie stets als Vorkämpfer einer nebulös bleibenden Macht des Bösen. Für die Konfrontation der beiden Antagonisten habe ich zwei Arten der Dramaturgie herausgearbeitet. In der „spiralförmigen Dramaturgie“ wird der Gegner bereits früh im Film eingeführt und begegnet James Bond immer wieder während des Films; nach der „linearen Dramaturgie“ wird dem Publikum gegenüber dem ermittelnden Geheimagenten kein Wissensvorsprung gewährt und der Gegenspieler erst bei dessen Entdeckung vorgestellt. Die Faszinationskraft, die von den Bond-Gegenspielern ausgeht, wurde am subtilsten dargestellt von Gert Fröbe als Goldfinger. Er stattete den Massenmörder mit Merkmalen aus, die denen eines schelmenhaften kleinen Jungen glichen. Die physische Gefahr, die James Bond fürchten muss, geht ohnehin meist nicht von den Gegenspielern aus, die eher als Strippenzieher im Hintergrund agieren, bis sie im finalen Kampf mit dem Helden ihren Untergang finden. Dies ist ein feststehender Teil der Seriendramaturgie der 007-Filme. Ebenso die Tatsache, dass für die vielen spektakulären Actionszenen eine ganze Riege von Killerfiguren geschaffen wurden, deren ausschließliche Funktion es ist, James Bond in Gefahr zu bringen. In ihrer Charakterisierung sind besonders verabscheuungswürdige Eigenschaften des Gegenspielers zum Extrem ausgeprägt (weshalb sie auch als „Mittlerfiguren“ bezeichnet werden). Diese werden vielfach mit komischen Merkmalen kombiniert, die den Unterhaltungswert der Filme steigern sollen.

Bonds Gegenspieler und ihre Pläne können grob in drei Gruppen eingeteilt werden: Die der Welteroerer, der Monopolisten und der Individual-Verbrecher. Innerhalb dieses inhaltlichen Dreiecks orientierte sich die Inszenierung der Gegenspieler immer wieder an Vorbildern, die schon nach den ersten drei Filmen feststanden: Der Typ des unsichtbaren Auftraggebers, des distinguierten Herren und des größtenwahnsinnigen Despoten.

Profilierten Darstellern gelang es, ihrer Rolle eine tiefere Dimension abzugewinnen, auch wenn dies zuweilen der festgelegten Dramaturgie nicht entsprach. In seinen Vorlieben und Methoden bildet der Gegenspieler nicht selten ein negatives Gegenbild zu James Bond. So kann, über die politische Dimension hinaus, eine persönliche Rivalität zwischen den beiden entwickelt werden.

Auch für die Frauenfiguren hat sich ein feststehendes Regelwerk herausgebildet, das zwar immer wieder in Ansätzen bewusst gebrochen wird, im Ergebnis jedoch immer wieder auf die gleiche Ausgangssituation zurückgeführt wird. In Nebenrollen dienen Frauen entweder als Opferlamm, an dem die Gefährlichkeit der Situation demonstriert werden soll, als verführerische Doppelagentin der Gegenseite oder als handlungsirrelevanter Blickfang. Lediglich die weibliche Hauptfigur wird mit einem tiefer gehenden Charakterprofil ausgestattet. Dieses wurde durch die Figur der Honey Rider bereits im ersten Film vorgegeben. Eine unwiderstehliche physische Attraktivität und eine unverbildete Natürlichkeit, durch die sie sich in Gefahrensituationen instinktiv zu wehren wissen, zeichnen die sogenannten „Bond-Girls“ aus. Das Abenteuer mit James Bond bildet vielfach einen Initiationsprozess für die Mädchen. Selbst in den Filmen der 90er Jahre, die ihn in eine emanzipierte Welt versetzen, mit Cheffinnen und weiblichen Gegenspielern versehen und seine Fehlbarkeit thematisieren, wird die männliche Überlegenheit des Helden bis zum Filmende wieder voll hergestellt, um ihn unter gleich bleibenden Voraussetzungen in sein nächstes Abenteuer schicken zu können. Einzelne Versuche, dieses Schema zu durchbrechen – in Filmen wie *On Her Majesty's Secret Service* oder *Licence to Kill* – wurden als Fehlschläge betrachtet, da sie vom Publikum nicht in der Weise honoriert wurden wie das etablierte Bild des James Bond.

In den 60er Jahren, als die Bond-Reihe startete, waren Filmserien im britischen Kino durchaus üblich. Diese strahlten aber in der Regel nicht die Atmosphäre einer Multimillionen-Dollar-Produktion aus. Lediglich den Horrorfilmen der Hammer Productions gelang es wie den frühen James Bond-Filmen, trotz geringem Budget die Anmutung aufwändiger Hollywood-Spektakel zu generieren. Im Set Design wurden auf vergleichbare Weise realitätsgetreue Rekonstruktion und fantastische Sciencefiction miteinander verbunden. Es entstanden Fortsetzungsfilmreihen, die durch wiederkehrende Figuren oder Themen miteinander verbunden waren. Auch in inhaltlicher Hinsicht lassen sich Gemeinsamkeiten zur Bond-Serie herausarbeiten. Der Sinn für Ironie, mit der die

zugrundeliegenden Stoffe aufgegriffen wurden, gehört ebenso dazu wie die Gestaltung der Gegenspieler als vornehme Herren von Welt. Während der explosionsartige Ausbruch von Gewaltakten in den Hammer-Filmen vielfach mit einer unterdrückten Sexualität in Zusammenhang gebracht wurde, dienen Erotik und Gewalt in der James Bond-Reihe einerseits der Selbstverwirklichung des Helden, werden andererseits aber sogar als Wahrung der Staatsraison legitimiert, da sie zur Erfüllung des Geheimdienst-Auftrages eingesetzt werden. Zudem tauchen solche Elemente dort sowieso nur in Form von familiengerechter Unterhaltungskost auf. Auch im britischen Kino vor James Bond fanden – neben Historienfilmen, die der glorreichen Vergangenheit des britischen Empires huldigten – insbesondere komödiantische Filme den größten Publikumszuspruch. Die Beatles-Filme waren von Heiterkeit und Optimismus des „Swinging London“ geprägt, während die *Carry On*-Serie mit dem konsequenten Konventionsbruch ein einziges Grundkonzept zur Grundlage einer Vielzahl von Filmen machte. Die Ealing Comedys zeigten ein realitätsnah gezeichnetes Nachkriegs-England und erzählten mit skurrilem Humor Geschichten mit fantastischem Einschlag. Aus dem Zusammenspiel all dieser in der britischen Filmgeschichte bereits vorgeprägten Elemente ergab sich das Erfolgsrezept der Bond-Filme. Es gab sogar bereits Agentenserien, in denen ähnlich charakterisierte Titelhelden auftraten.

In dramaturgischer Hinsicht haben die Bond-Filme am meisten Alfred Hitchcock zu verdanken. Die Verbindung von Suspense, Action und Humor sowie das Ablehnen jeder Realismus-Hörigkeit zeichnen die Werke des großen britischen Thriller-Regisseurs aus. Hitchcock verband jedoch den Unterhaltungswert seiner Filme immer auch mit kritischer Reflexion, während die James Bond-Reihe die Perfektion des reinen Entertainment anstrebt. Zu diesem Zweck werden die unterschiedlichsten Genre-Elemente in rasanter Abfolge nacheinander in die Filmhandlung eingeflochten. Als Thriller nach der gängigen Definition können die Filme daher nicht bezeichnet werden. Es handelt sich dabei vielmehr um einen kaum überschaubaren Genre-Mix.

Diese inhomogene Dramaturgie machte es notwendig, dass die Kontinuität der äußeren Erscheinung der Serie durch die formalen Mittel gesichert wurde. Daher waren die selben Teammitglieder über lange Zeiträume hinweg immer wieder an den Filmen beteiligt. Dennoch lassen sich auf den jeweiligen Gebieten Entwicklungen feststellen. Die Kameraarbeit der frühen Filme war noch durch einen nüchternen Realismus geprägt. In

den 70er und 80er Jahren kamen mehr stilisierende Mittel zum Einsatz, die den Filmbildern einen subjektivierenden, lyrischen oder auch karikaturesken Charakter verliehen. Aber auch düstere Noir-Elemente kamen wieder auf. In den 90er Jahren wurden die Emotionen der Figuren gern durch Großaufnahmen und eine sehr bewegte Kamera verstärkt. Der Schnittstil der frühen Filme verdichtete die Vorgänge vor der Kamera zu einem fast abstrakten Moment aus reiner Aktion und Emotion. In den 70er und 80er Jahren wurden über die Montage vermehrt auch symbolische und kommentierende Wirkungen erzielt. In den 90ern kehrte man zu einer konventionelleren Methodik zurück, die sich ganz in den Dienst der Handlung stellte. Auf auditiver Ebene verbindet die typische Bond-Musik spannungssteigernde Motive mit romantischen Momenten, die den Liebesszenen und exotischen Landschaftsaufnahmen unterlegt sind. Komödiantische Themen finden sich dagegen kaum in den Soundtracks. Es wird mit einer sorgfältig konstruierten Leitmotiv-Technik gearbeitet, die zum Erkennungsmerkmal für bestimmte Figuren und Situationen werden. Da manche Melodien über mehrere Filme hinweg immer wieder aufgegriffen werden, leisten sie einen wichtigen Beitrag zum seriellen Charakter der James Bond-Filme. In stilistischer Hinsicht hinterließen Popmusik und die Disco-Mode der 80er Jahre zwar ihre Spuren in den Kompositionen, konnten sich gegenüber dem ursprünglichen klassischen Stil jedoch nicht durchsetzen. Zu den augenfälligsten Elementen der Bond-Produktionen zählen die spektakulären Sets. Darin vereinen sich Antagonismen von Künstlichkeit und Natur, Traditionalismus und Modernität, Reproduktion und Sciencefiction. Die Themen der Filme werden in den Sets auf ironische und verspielte Weise repräsentiert. Die asymmetrischen Innenräume sollen nicht nur existierende Architekturformen rekreieren, sondern eine eigene Form der Realität schaffen. Dennoch lassen sich die Entwürfe klar in eine von Bauhaus und Neuer Sachlichkeit begründete Traditionslinie des Wohndesigns einordnen.

Bemerkenswert ist auch die Herangehensweise bei der dramaturgischen Einführung eines jeden Bond-Films. Der Einstieg erfolgt mit einer Filmszene, die dem Vorspann noch vorgeschaltet ist. Diese Szene entstammt der Machart von Fernsehserien und soll den Zuschauer vom ersten Moment an in den Film hereinziehen. Dafür wird ihm ein Vorgeschmack für die kommenden Attraktionen vermittelt. Es kann sich dabei durchaus um eine Szene handeln, die mit dem Plot Hauptfilm nichts zu tun hat, sondern in wenigen Minuten einen kleinen Bond-Film in sich bildet; mit eigenen Figuren und eigenem Showdown. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre ging man dazu über, die Vortitelsequenz

zur Einführung der eigentlichen Filmhandlung zu nutzen. Dabei war auch das Schaffen einer passenden Stimmung entscheidend. Am Ende der 60er Jahre fand man dann die bis heute übliche Methode, dem Zuschauer durch eine beeindruckende Action-Szene den Atem stocken zu lassen. Es ist dabei unerheblich, ob gewissermaßen suggeriert wird, es handele sich um den Schluss eines Abenteuers, das James Bond in der Zwischenzeit seit dem letzten Film erlebt hat, oder ob die Szene schon Teil der neuen Handlung ist. Nach der Vortitelsequenz folgt ein Vorspann, der mit einer unverwechselbaren Ästhetik gestaltet ist. Die darin gezeigten Animationen greifen auf Techniken des „absoluten Films“ zurück und verweisen auf Vorbilder aus Op Art und Pop Art. Das zentrale Thema des Films wird gemeinsam mit Motiven, die für James Bond im Allgemeinen stehen, symbolisch visualisiert. Das ewige Markenzeichen der Serie ist jedoch die „gun-barrel-Sequenz“, die in den ersten Sekunden jeder Episode noch vor der Vortitelsequenz abläuft. Darin wird James Bond jedes Mal aufs Neue wieder geboren in eine Welt der vornehmen Anzüge, der schönen Frauen und der Gefahr.

6.2 Resümee

In ihren inhaltlichen und dramaturgischen Übereinstimmungen weisen sich die James Bond-Filme als Serie aus. Diese Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und zu beobachten, wie sie in der 40jährigen Laufzeit der Serie variiert wurden – welche Entwicklungen und Anpassungen an Zeitgeschmack und technologische Neuerungen zu verzeichnen sind – war das Ziel dieser Arbeit. Zu diesem Zweck wurde der James Bond-Stoff zunächst film- und literaturgeschichtlich verortet. In der Analyse der filmästhetischen Mittel konnte jedoch auch der Einfluss von diversen zeitgenössischen Kunstrichtungen auf die Gestaltung der Filme nachgewiesen werden. Im Ergebnis wurden die bondspezifischen Spiegelungen von Wirklichkeit identifiziert und zu einer Darstellung zusammengeführt, in der die cinemathografischen Wirkungsmechanismen nicht isoliert betrachtet werden, sondern als Produkt unterschiedlichster kreativer Kräfte, die Input aus einer Vielzahl filmfremder Bereiche integrieren. Dabei lag der Schwerpunkt erstmals nicht auf soziologischen, historischen oder wirtschaftlichen Aspekten. Bei der Prüfung der verschiedenen Arten von Serienhaftigkeit, die uns in den Bond-Filmen begegnen, konnten vielmehr Indizien für eine umfassende Einordnung dieses einmaligen Phänomens in Kunstgeschichte und Populärkultur des 20. Jahrhunderts gefunden werden.

7. Anhang

7.1 Bibliografie

- Cawelti, John: Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago 1960
- Denning, Michael: Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller. London 1987
- Eco, Umberto / Del Buono, Umberto: Der Fall James Bond. München 1966
- Gutterntag, Mike (Prod.): The Ultimate James Bond. An Interactive Dossier. Los Angeles 1996 (CD-ROM)
- Hembus, Joe (Hg.): Die James-Bond-Filme. Berlin-Darmstadt-Wien 1979
- Helbig, Jörg: Geschichte des britischen Films. Stuttgart 1999
- Kocian, Erich: Die James Bond Filme. München 1998
- Newton, M. J.: The Bond Film Informant. In: WWW:
<http://www.mjnewton.demon.co.uk/bond> [27. 1. 03]
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998.
- Oetjen, Almut: Hammer Horror. Galerie des Grauens. Meitingen 1996
- Parker, John: Sean Connery. Vom James Bond zum Bruder William. München 1995
- Pfeiffer, Lee / Worrall, Dave: The Essential Bond. The Authorized Guide to the World of 007. New York 1999
- Pfeiffer, Lee / Lisa, Philip: The Incredible World of 007. An Authorized Celebration of James Bond. New York 1995
- Rubin, Steven Jay: The Complete James Bond Movie Encyclopedia. Chicago 1995
- Seeßlen, Georg: Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers. Hamburg 1980
- Smolczyk, Alexander: James Bond – Berlin – Hollywood. Die Welten des Ken Adam. Berlin 2002
- Tesche, Siegfried: Autos, Action & Autoren. Berlin 1997
- Tate, Allen: Interior Design in the 20th Century. New York 1986
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Berlin 1992
- Truffaut, Francois: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1993

7.2 Filmografie

1. *Dr. No [James Bond 007 jagt Dr. No] – 1962*

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Terence Young. Drehbuch: Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkely Mather. Kamera: Ted Moore. Musik: Monty Norman (arrangiert v. John Barry). Schnitt: Peter Hunt. Production Design: Ken Adam. Art Director: Syd Cain. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Sean Connery, Dr. No – Joseph Wiseman, Honey Rider – Ursula Andress, Felix Leiter – Jack Lord, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Peter Burton.

Inhalt: Dr. No versucht, die westliche Welt zu erpressen, indem er droht, das amerikanische Weltraumprogramm mit Hilfe einer Technologie zu vernichten, die Raketen von ihrem Kurs abbringen kann.

Laufzeit: 105 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 16.067.035 [87.266.053 (15)], weltweit 59.600.000 [323.709.804 (15)]

Produktionskosten: \$ 1.000.000

2. *From Russia With Love [Liebesgrüße aus Moskau] – 1963*

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Terence Young. Drehbuch: Richard Maibaum, Johanna Harwood. Kamera: Ted Moore. Musik: John Barry. Schnitt: Peter Hunt. Art Director: Syd Cain. Titel-Design: Robert Brownjohn, Trevor Bond.

James Bond – Sean Connery, Tatiana Romanova – Daniela Bianchi, Rosa Klebb – Lotte Lenya, Kerim Bey – Pedro Armendariz, Red Grant – Robert Shaw, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Die Terrororganisation SPECTRE will James Bond ausschalten, indem sie ihn durch eine russische Doppelagentin verführen lässt und dabei Filmaufnahmen erstellt, deren Veröffentlichung einen Sex-Skandal heraufbeschwören und James Bond ruinieren soll.

Laufzeit: 116 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 24.796.765 [132.942.656 (6)], weltweit 78.900.000 [423.005.807 (8)]

Produktionskosten: \$ 2.200.000

3. *Goldfinger [Goldfinger] – 1964*

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Guy Hamilton. Drehbuch: Richard Maibaum, Paul Dehn. Kamera: Ted Moore. Musik: John Barry. Schnitt: Peter Hunt. Production Design: Ken Adam. Art Director: Peter Murton. Titel-Design: Robert Brownjohn.

James Bond – Sean Connery, Auric Goldfinger – Gert Fröbe, Pussy Galore – Honor Blackman, Jill Masterson – Shirley Eaton, Tilly Masterson – Tania Mallett, Oddjob – Harold Sakata, Felix Leiter – Cec Linder, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Goldfinger will den Wert seiner Goldreserven vervielfachen, indem er den Inhalt des amerikanischen Golddepots in Fort Knox atomar verseucht und dadurch ein wirtschaftliches Chaos in der westlichen Welt auslöst.

Laufzeit: 108 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 51.081.062 [273.860.404 (2)], weltweit 124.900.000 [669.625.161 (2)]
Produktionskosten: \$ 2.750.000

4. Thunderball [Feuerball] – 1965

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli, Kevin McClory. Regie: Terence Young.
Drehbuch: Richard Maibaum, John Hopkins nach einer Originalstory von Kevin McClory, Jack Whittingham und Ian Fleming. Kamera: Ted Moore. Musik: John Barry. Schnitt: Peter Hunt.
Production Design: Ken Adam. Art Director: Peter Murton. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Sean Connery, Largo – Adolfo Celi, Domino – Claudine Auger, Fiona – Liciana Paluzzi, Patricia – Molly Peters, Paula – Martine Beswick, Felix Leiter – Rik van Nutter, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: SPECTRE will die Weltmächte durch die Entführung zweier Atombomben zur Zahlung eines horrenden Lösegelds erpressen.

Laufzeit: 125 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 63.595.658 [335.542.805 (1)], weltweit 141.200.000 [744.998.095 (1)]
Produktionskosten: \$ 5.500.000

5. You Only Live Twice [Man lebt nur zweimal] – 1966

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Lewis Gilbert. Drehbuch: Roald Dahl.
Kamera: Freddie Young. Musik: John Barry. Schnitt: Thelma Conell. Production Design: Ken Adam. Art Director: Harry Pottle. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Sean Connery, Blofeld – Donald Pleasence, Kissy Suzuki – Mie Hama, Aki – Akiko Wakabayashi, Tiger Kanaka – Tetsuro Tamba, Helga Brandt – Karin Dor, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Durch das Abfangen russischer und amerikanischer Raumkapseln will Blofeld den 3. Weltkrieg herbeiführen.

Laufzeit: 116 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 43.084.787 [214.391.964 (3)], weltweit 111.600.000 [555.326.946 (3)]
Produktionskosten: \$ 7.000.000

6. On Her Majesty's Secret Service [Im Geheimdienst Ihrer Majestät] – 1969

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Peter Hunt. Drehbuch: Richard Maibaum.
Kamera: Michael Reed. Musik: John Barry. Schnitt: John Glen. Production Design: Syd Cain. Art Director: Bob Laing. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – George Lazenby, Blofeld – Telly Savalas, Tracy – Diana Rigg, Irma Blunt – Ilse Steppat, Draco – Gabriele Ferzetti, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Blofeld will die Menschheit durch einen künstlichen Virus unfruchtbar machen.

Laufzeit: 140 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 22.774.493 [103.136.805 (13)], weltweit 64.600.000 [292.548.229 (16)]

Produktionskosten: \$ 7.000.000

7. *Diamonds Are Forever [Diamantenfieber]* – 1971

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Guy Hamilton. Drehbuch: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz. Kamera: Ted Moore. Musik: John Barry. Schnitt: Tom Holmes, Bert Bates. Production Design: Ken Adam. Art Director: Jack Maxsted. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Sean Connery, Blofeld – Charles Gray, Tiffany Case – Jill St. John, Plenty O'Toole – Lana Wood, Willard Whyte – Jimmy Dean, Saxby – Bruce Cabot. Felix Leiter – Norman Burton, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Blofeld schmuggelt Unmengen von Diamanten, um Damit einen zerstörerischen Satelliten zu bestücken, mit dem er die Welt erpressen kann.

Laufzeit: 120 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 43.819.547 [179.822.437 (4)], weltweit 116.000.000 [476.029.630 (5)]

Produktionskosten: \$ 7.200.000

8. *Live And Let Die [Leben und sterben lassen]* – 1973

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Guy Hamilton. Drehbuch: Tom Mankiewicz. Kamera: Ted Moore. Musik: George Martin. Schnitt: Bert Bates, Raymond Poulton, John Shirley. Art Directors: Syd Cain, Peter Lamont, Bob Laing, Stephen Hendrickson. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Kananga – Yaphett Kotto, Solitaire – Jane Seymour, Sheriff Pepper – Clifton James, Felix Leiter – David Hedison, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell.

Inhalt: Kananga strebt ein weltweites Rauschgift-Monopol an, indem er durch Gratis-Proben eine Massensucht auslöst.

Laufzeit: 121 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 35.377.836 [132.427.846 (7)], weltweit 126.400.000 [473.145.946 (6)]

Produktionskosten: \$ 10.000.000

9. *The Man With The Golden Gun [Der Mann mit dem goldenen Colt]* – 1974

Produzenten: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Regie: Guy Hamilton. Drehbuch: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz. Kamera: Ted Moore, Ossie Horris. Musik: John Barry. Schnitt: Raymond Poulton, Gordon Everett, Ken Baker. Production Design: Peter Murton. Art Directors: John Graysmark, Peter Lamont. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Scaramanga – Christopher Lee, Mary Goodnight – Britt Eklund, Nick Nack – Herve Villechaize, Sheriff Pepper – Clifton James, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Scaramanga strebt mit Hilfe eines gestohlenen Sonnenenergie-Generators ein weltweites Energiemonopol an.

Laufzeit: 125 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 20.972.000 [70.700.738 (18)], weltweit 97.600.000 [329.028.803 (13)]

Produktionskosten: \$ 12.000.000

10. *The Spy Who Loved Me* [*Der Spion, der mich liebte*] – 1976

Produzent: Albert R. Broccoli. Regie: Lewis Gilbert. Drehbuch: Richard Maibaum, Christopher Wood. Kamera: Claude Renoir. Musik: John Barry. Schnitt: John Glen. Production Design: Ken Adam. Art Director: Peter Lamont. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Curd Jürgens – Stromberg, Anya Amasova – Barbara Bach, Jaws – Richard Kiel, Naomi – Caroline Munro, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Stromberg will die Weltherrschaft an sich reißen, indem er zwei Atom-U-Boote der Weltmächte entführt und dadurch einen Weltkrieg auslöst.

Laufzeit: 125 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 46.838.673 [128.458.539 (10)], weltweit 185.400.000 [508.473.267 (4)]
Produktionskosten: \$ 13.750.000

11. *Moonraker* [*Moonraker – Streng geheim*] – 1978

Produzent: Albert R. Broccoli. Regie: Lewis Gilbert. Drehbuch: Christopher Wood. Kamera: Jean Tournier, Claude Renoir (musste wegen Krankheit kurzfristig ersetzt werden). Musik: John Barry. Schnitt: John Glen. Production Design: Ken Adam. Art Directors: Peter Lamont, Charles Bishop, Max Douy. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Drax – Michael Lonsdale, Holly Goodhead – Lois Chiles, Jaws – Richard Kiel, M – Bernard Lee, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Mit Hilfe eines tödlichen Virus will Drax die Menschheit vernichten und auf seiner Raumstation eine ihm unterstellte Super-Rasse züchten.

Laufzeit: 126 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 62.723.559 [143.590.296 (5)] weltweit 202.700.000 [464.032.231 (7)]
Produktionskosten: ca. \$ 30.000.000

12. *For Your Eyes Only* [*In tödlicher Mission*] – 1980

Produzent: Albert R. Broccoli. Regie: John Glen. Drehbuch: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Kamera: Alan Hume. Musik: John Barry. Schnitt: John Grover. Production Design: Peter Lamont. Art Directors: John Fenner, Mike Karapiperis. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Kristatos – Julian Glover, Melina Havelock – Carole Bouquet, Columbo – Topol, Comtess Lisl – Cassandra Harris, Bibi Dahl – Lynn-Holly Johnson, Loque – Michael Gothard, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Kristatos stiehlt ein geheimes Navigationsgerät vom britischen Geheimdienst, um es dem KGB zu verkaufen.

Laufzeit: 125 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 52.340.842 [95.699.097 (14)] weltweit 195.300.000 [357.083.168 (11)]
Produktionskosten: \$ 30.000.000

13. *Octopussy* [*Octopussy*] – 1982

Produzent: Albert R. Broccoli. Regie: John Glen. Drehbuch: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Kamera: Alan Hume. Musik: John Barry. Schnitt: John Grover. Production Design: Peter Lamont. Art Director: John Fenner. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Kamal Khan – Louis Jourdan, Orlov – Steven Berkoff, Octopussy – Maud Adams, Magda – Kristina Wayborn, Gobinda – Kabir Bedi, Vijay- Vijay Armitraj, M – Robert Brown, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Der Sowjet-General Orlov plant, eine Atombombe in einer amerikanischen Militärbasis in der DDR zu zünden, um so zu erreichen, dass sich die Westmächte aus Europa zurückziehen.

Laufzeit: 130 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 67.893.619 [113.292.364 (12)] weltweit 183.700.000 [306.535.542 (14)]

Produktionskosten: \$ 31.000.000

14. *A View To A Kill* [*Im Angesicht des Todes*] – 1984

Produzenten: Albert R. Broccoli, Michael G. Wilson. Regie: John Glen. Drehbuch: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Kamera: Alan Hume. Musik: John Barry. Schnitt: Peter Davies. Production Design: Peter Lamont. Art Director: John Fenner. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Roger Moore, Zorin – Christopher Walken, May Day – Grace Jones, Steacey Sutton – Tanya Roberts, Tibbett – Patrick Macnee, Scarpine – Patrick Bauchau, M – Robert Brown, Moneypenny – Lois Maxwell, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Zorin will Silicon Valley zerstören, um mit seinem Microchip-Konzern ein weltweites Monopol zu erlangen.

Laufzeit: 130 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 50.327.960 [77.737.053 (16)] weltweit 152.400.000 [235.398.513 (18)]

Produktionskosten: \$ 30.000.000

15. *The Living Daylights* [*Der Hauch des Todes*] – 1986

Produzenten: Albert R. Broccoli, Michael G. Wilson. Regie: John Glen. Drehbuch: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Kamera: Alec Mills. Musik: John Barry. Schnitt: John Grover, Peter Davies. Production Design: Peter Lamont. Art Director: Terry Ackland-Snow. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Timothy Dalton, Whitaker – Joe Don Baker, Kara Milovy – Maryam d'Abo, Kamram Shah – Art Malik, Koskiv – Jeroen Krabbé, Puschkin – John Rhys-Davies, Necors – Andreas Wisniewski, M – Robert Brown, Moneypenny – Caroline Bliss, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Die Generäle Koskov und Whitaker verbünden sich in dem gemeinsamen Bestreben, illegale Waffengeschäfte untereinander abzuwickeln und den britischen Geheimagenten James Bond zu töten.

Laufzeit: 130 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:

USA 51.185.897 [74.886.409 (17)] weltweit 191.200.000 [279.730.986 (17)]

Produktionskosten: \$ 32.000.000

16. Licence To Kill [Lizenz zum Töten] – 1988

Produzenten: Albert R. Broccoli, Michael G. Wilson. Regie: John Glen. Drehbuch: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Kamera: Alec Mills. Musik: Michael Kamen. Schnitt: John Grover. Production Design: Peter Lamont. Art Directors: Michael Lamont, Dennis Boshier, Ken Court. Titel-Design: Maurice Binder.

James Bond – Timothy Dalton, Franz Sanchez – Robert Davi, Pam Bouvier – Carey Lowell, Lupe Lamora – Talisa Soto, Milton Krest – Anthony Zerbe, Sharkey – Frank McRae, Felix Leiter – David Hedison, M – Robert Brown, Moneypenny – Caroline Bliss, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: James Bonds Freund Felix Leiter wird verstümmelt und dessen Frau ermordet. Verantwortlich dafür ist der Drogenbaron Franz Sanchez. Daraufhin kündigt 007 den Dienst beim britischen Geheimdienst auf, um in eigenem Namen Rache zu üben.

Laufzeit: 133 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 34.667.015 [46.464.983 (19)] weltweit 156.200.000 [209.358.387 (19)]
Produktionskosten: \$ 36.000.000

17. GoldenEye [GoldenEye] – 1995

Produzenten: Michael G. Wilson, Barbara Broccoli. Regie: Michael Campbell. Drehbuch: Jeffrey Caine, Bruce Feirstein. Kamera: Phil Meheux. Musik: Eric Serra. Schnitt: Terry Rawlings. Production Design: Peter Lamont. Art Director: Neil Lamont. Titel-Design: Daniel Kleinman.

James Bond – Pierce Brosnan, Alec Trevelyan – Sean Bean, Natalya – Izabella Scorupco, Valentin – Robbie Coltrane, Xenia Onatopp – Famke Janssen, Jack Wade – Joe Don Baker, General Ourumov – Gottfried John, M – Judi Dench, Moneypenny – Samantha Bond, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Alec Trevelyan entwendet eine sowjetische Satellitengeheimwaffe, um durch einen elektromagnetischen Schock alle Computer im Großraum London betriebsunfähig zu machen und dann auf elektronischem Wege die Konten der lokalen Banken leerräumen.

Laufzeit: 130 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 106.400.000 [116.067.298 (11)] weltweit 351.300.000 [382.490.354 (9)]
Produktionskosten: über \$ 50.000.000

18. Tomorrow Never Dies [Der Morgen stirbt nie] – 1997

Produzenten: Michael G. Wilson, Barbara Broccoli. Regie: Roger Spottiswoode. Drehbuch: Bruce Feirstein. Kamera: Robert Elswit. Musik: David Arnold. Schnitt: Michael Arcand, Dominique Fortin. Production Design: Allan Cameron. Art Director: Peter Young. Titel-Design: Daniel Kleinman.

James Bond – Pierce Brosnan, Carver – Jonathan Pryce, Wai-Lin – Michelle Yeoh, Paris – Teri Hatcher, Gupta – Ricky Jay, Stamper – Götz Otto, M – Judi Dench, Moneypenny – Samantha Bond, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Elliott Carver strebt ein Monopol auf dem Sektor der Informationstechnologien an, indem er Nachrichten manipuliert und einen Krieg inszeniert.

Laufzeit: 123 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationbereinigt (Rang)]:
USA 125.300.000 [129.646.355 (8)] weltweit 343.300.000 [352.074.766 (12)]
Produktionskosten: \$ 94.800.000

19. *The World Is Not Enough* [*Die Welt ist nicht genug*] – 1999

Produzenten: Michael G. Wilson, Barbara Broccoli. Regie: Michael Apted. Drehbuch: Neil Puris, Robert Wade, Bruce Feirstein. Kamera: Adrian Biddle. Musik: David Arnold. Schnitt: Jim Clark. Production Design: Peter Lamont. Art Director: Andrew Ackland-Snow. Titel-Design: Daniel Kleinman.

James Bond – Pierce Brosnan, Elektra King – Sophie Marceau, Renard – Robert Carlyle, Dr. Christmas Jones – Denise Richards, Valentin – Robbie Coltrane, M – Judi Dench, Moneypenny – Samantha Bond, Q – Desmond Llewellyn.

Inhalt: Elektra King verbündet sich mit dem Terroristen Renard, um ein weltweites Öl-Monopol zu erreichen.

Laufzeit: 123 Minuten.

Einspiel in US-\$ [inflationsbereinigt (Rang)]:

USA 126.200.000 [129.300.00 (9)] weltweit 354.800.000 [363.670.000 (10)]

Produktionskosten: \$ 100.000.000

Quellen:

Kocian 1998, S. 393-407

www.mcs.net/~klast/www/boxoff.html [3. 12. 00]

www.boxofficemojo.com/alltime/world/2.htm [26. 1. 03]

7.3 Bildnachweis

S. 187: Ken Adam: Dr. No's Appartement.

In: WWW: www.artofjamesbond.com/atom.htm [28. 1. 03]

S. 189: Frank Lloyd Wright: Living Room Fireplace, Avery Coonley House (1908).

In: Tate 1988, S. 249

S. 189: Frank Lloyd Wright: Taliesin (1911)

In: Tate 1988, S. 278

S. 190: Wallace K. Le Corbusier, Sven Markelius and Oscar Niemeyer: Lobby, United Nations General Assembly building (1952)

In: Tate 1988, S. 425

S. 190: Frank Lloyd Wright: Guggenheim Museum (1943-60)

In: Tate 1988, S. 468

S. 191: Eero Saarinen & Associates: TWA Terminal, JFK International Airport (1962)

In: Tate 1988, S. 483

7.4 Sequenzprotokoll Zigeunerinnen-Kampf aus *From Russia With Love*

Nr.	Größe	Inhalt	
1	Am	Kämpferinnen gehen aufeinander los	Beginn Prolog
2	HN	Kämpferinnen stieben wieder auseinander	
3	N	Kerim Bey beobachtet	Ende Prolog
4	HN	Grüne Kämpferin bindet sich Tuch um	Beginn Exposition
5	HN	Rote Kämpferin bindet sich Tuch um	
6	HN	Beide Kämpferinnen stehen sich gegenüber	Achsensprung zu 2
7	HN	Die Beobachter, um Tisch sitzend	Ende Exposition
8	HN	Rote Kämpferin breitet Arme aus	Beginn Konflikt
9	HN	Grüne Kämpferin stürmt los	
10	HN	Rote Kämpferin (Fortsetzung von 8)	
11	HT	Beide kämpfen	Achsensprung zu 9
12	N	Zigeuner-Ehepaar (Eltern)	Ende Konflikt
13	HN	Beide kämpfen	Kamerapos. nicht ersichtl.
14	HN	Rote Kämpferin fällt hin	Selbe Einst., anderes Take
15	HN	Rote Kämpferin am Boden	
16	HT	Beide am Boden (Fortsetzung von 11)	
17	N	Bond beobachtet die Kämpferinnen	Beginn Klimax
18	HT	Beide wälzen sich am Boden	
19	HN	Beide am Boden, würgen sich	Weiter weg als 15
20	HN	Beide am Boden, würgen sich	Selbe Einst., anderes Take
21	HN	Rote Kämpferin wehrt sich (Fortsetzung von 15)	
22	HN	Grüne Kämpferin wird weggestoßen (vgl. 19/20)	
23	HN	Grüne Kämpferin fällt hin (vgl. 19/20)	
24	HN	Rote Kämpferin am Boden, rappelt sich auf	Kamerapos. nicht ersichtl.
25	HN	Grüne Kämpferin schreit	
26	HN	Fortsetzung von 24	
27	HN	Rote Kämpferin siegt (Fortsetzung von 24)	Ende Klimax
28	HN	Beobachter springen auf (Fortsetzung von 7)	Auflösung

Wiedergegeben ist die Nummer der Einstellung innerhalb der Sequenz, die Einstellungsgröße (HT=Halbtotale, Am=Amerikanische, HN=Halbnahe, N=Nah), die in der jeweiligen Einstellung gezeigte Handlung sowie Kommentare dazu.

Kurzzusammenfassung

Die James Bond-Filme: seit über 40 Jahren sind sie ein unübersehbarer Bestandteil der Populärkultur. Anfang der 60er Jahre unter völlig anderen historischen, sozialen und nicht zuletzt filmtechnischen Voraussetzungen aus der Taufe gehoben, gelingt es ihnen auch heute noch, ein Massenpublikum für sich zu gewinnen. Inwiefern kann man bei einer so langen Laufzeit überhaupt noch von einer homogenen Serie sprechen? Und was für Gemeinsamkeiten, Unterschiede und auch Weiterentwicklungen von der ursprünglichen Machart sind hier zu beobachten? Dies sind die Grundfragen der vorliegenden Dissertation.

Bei der Benennung der seriellen Eigenschaften werden sowohl inhaltliche als auch dramaturgische und filmtechnisch-formale Aspekte betrachtet. Die Figurenkonstellation von Held, Gegenspieler und der weiblichen Hauptfigur, die zwischen den beiden steht und häufig die Seiten wechselt, ist ein Schema das – kaum variiert – schon in den Romanvorlagen Ian Flemings zum Einsatz kam und auch das Rückgrat der Film-Plots bildet. Dennoch ließ dieses Gerüst den mittlerweile fünf verschiedenen Darstellern, die James Bond nacheinander verkörperten, genügend Freiraum für das Ausarbeiten eines eigenen Rollenkonzepts, das auf ihren speziellen Schauspielstil ausgerichtet war. Dadurch erhielt die James Bond-Figur jeweils eine Neuinterpretation, die sich insbesondere in ihrem sozialen Habitus bemerkbar macht, der je nach Darsteller zwischen provokantem Aufsteigertyp und aristokratischem Gentleman changierte.

Zum unverwechselbaren Erkennungsmerkmal der Bond-Serie avancierte die so genannte „gun-barrel“-Sequenz, die in den ersten Sekunden jedes Films abläuft. Auch die sich anschließende Vortitelsequenz, eine auf Spannung oder Action angelegte Szene, die einen Vorgeschmack auf den folgenden Film liefern soll, ist ein Element, das der Machart von Fernsehserien entnommen ist. Neben diesen bewusst eingesetzten Markenzeichen lässt sich auch in der Gestaltungsweise der Filme – in Kameraführung, Schnitt, Musik und Set Design – eine stilistische Kontinuität feststellen, die insbesondere dadurch bedingt ist, dass die Serie seit jeher von den Produzenten ähnlich wie ein Familienunternehmen geführt wurde und – zumindest bis Ende der 80er Jahre – auch die kreativen Köpfe der Filme konsequent im eigenen Team ausgebildet wurden.