

# Heinz-Jürgen Köhler / Hans J. Wulff

## Bond in Angst und Schmerzen. Szenenspannung, Szenenauflösung und die Charakteristik des Helden

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Montage/AV* 8,2, 1999, S. 29-41. Eine Online-Fassung des Artikels ist auf der Homepage der *Montage/AV* zugänglich (URL: [http://www.montage-av.de/pdf/082\\_1999/08\\_2\\_Heinz\\_Juergen\\_Koehler\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Bond\\_in\\_Angst.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/082_1999/08_2_Heinz_Juergen_Koehler_Hans_J_Wulff_Bond_in_Angst.pdf))  
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-90>.

### Szenenspannung, Szenenauflösung und die Charakteristik des Helden

Eine Szene aus dem James-Bond-Film IM ANGESICHT DES TODES (A View to a Kill, GB 1985, John Glen): Bond ist mit einer blonden Schönen im Katasteramt gewesen, doch die Feinde sind auch da - der Mann, mit dem Bond sprechen wollte, wird erschossen. Bond und das Mädchen fliehen in den Fahrstuhl. Die Flucht scheint zu gelingen. Der Fahrstuhl wird jedoch von den Gangstern zwischen zwei Stockwerken angehalten, und sie setzen mit zwei Molotow-Cocktails den Fahrstuhlschacht oberhalb der Kabine in Brand. Ein Entkommen scheint für Bond und das Mädchen unmöglich zu sein.

Die Auflösung der nun folgenden, sehr kurzen Szene dient allein dazu, die Gefährlichkeit der Situation zu unterstreichen und eben dadurch die coolness, die Überlegtheit und die Rationalität der Handlungen des Akteurs auszustellen - des Akteurs, weil Bond handelt, nicht das entsetzte und wie gelähmt wirkende Mädchen. James-Bond-Geschichten handeln von Aktionen und von Tugenden, die der Held hat wie kaum ein zweiter. James Bond ist eine dem Märchen nahe Figur, die weder sterben und noch einen wirklichen Schaden nehmen kann. Er geht genauso in seine Geschichten hinein, wie er sie auch wieder verlässt. Zwischen Anfang und Ende handelt er - ohne psychologische Tiefe, ohne intrigant oder zum Opfer von Intrigen zu werden, ohne tiefere Absichten nach einer Erkenntnis oder einer Weiterentwicklung des eigenen Ichs. Bond gerät in Gefahr, weil er es mit ähnlichen Figuren zu tun bekommt, die ebenso beherzt handeln wie er selbst. Bond kann sich immer wieder befreien, weil es ihm gelingt, die Gefahr zu verstehen, sie zu durchdringen und ihr schnell, sicheren Entschlusses und überzeugt, die richtige Strategie gewählt zu haben, entgegenhan-

delt. Bond ist kein Zauderer. Und er startet keine bloßen Handlungsversuche, weil erst noch zu klären wäre, welche Handlungsmöglichkeit die wirklich effektive ist. Nein, Bond handelt ohne Kompromisse.

Gefahr erkannt, Gefahr gebannt: Auf einen Blick muss sichergestellt werden, worin die eigentliche Gefahr besteht und wie sie zu bewältigen ist. Die Ausweglosigkeit einer Lage, in die der Held geraten ist, gehört ebenso zu diesem Handlungsverständnis wie die überraschend einfache Lösung, mit der Bond die Lage verändert. Er ist auf einer Insel gefangen, die von hungrigen Krokodilen umschwommen ist, sein Tod scheint sicher - als er von der Insel auf das sichere Ufer gelangt, indem er die Köpfe der Krokodile benutzt wie Steine, die im Wasser liegen. Die Szene (in: LEBEN UND STERBEN LASSEN) dauert recht lange, weil die Endgültigkeit der Falle erst greifbar werden muss - die Lösung und Rettung Bonds geschieht in größter Kürze. Es ist wie ein rhythmischer Akzent gesetzt: Der Verlangsamung der Handlung und dem Stillstand des Problems folgt eine sehr knappe Auflösung.

Zurück zu der kleinen Szene, die wir am Beginn erwähnt haben. Bond in Gefahr - wie kommt er wieder in Sicherheit? In siebzehn knappen und prosaischen Bildern. In Bildern, die das Produkt einer Spannungsdramaturgie sind, die vollständig auf die Mechanik der Gefahr ausgerichtet ist:

- #1: Bond und das Mädchen sind in einem Fahrstuhl gefangen, der zwischen zwei Stockwerken hängt. Bond versucht, eine der Stahlklappen an der Decke der Kabine loszustößen.
- #2: Man sieht brennende Halterungen des Fahrstuhls. Unter dem Druck der Hitze zerspringen einzelne Stränge der Seile.
- #3: Das Mädchen - es ist entsetzt.
- #4: Wie #1. Bond gelingt es, eine der Klappen aufzustößen.

- #5: Wie #2. Brennende Halterungen.
- #6: Wie #4. Bond verschwindet durch die Luke.
- #7: Im Schacht. Bond. Er versucht, dem Mädchen seine Hand zu geben, um es aus dem Inneren der Kabine zu ziehen.
- #8: Wie #5. Brennende Halterung.
- #9: Wie #6. Das Mädchen klettert nach oben aus der Kabine.
- #10: Der brennende Fahrstuhlschacht.
- #11: Wie #7. Bond.
- #12: Das Mädchen, fast aus der Perspektive Bonds. Es versucht verzweifelt, die Hand Bonds zu ergreifen.
- #13: Wie #11. Bond streckt immer noch seine Hand dem Mädchen entgegen. Die Kamera folgt der ausgestreckten Hand.
- #14: Wie #8. Eine Halterung.
- #15: Wie #12. Das Mädchen versucht, die Hand zu erreichen.
- #16: Wie #14. Die Halterung reißt.
- #17: Man sieht den Fuß des Mädchens, unter dem der Fahrstuhl in die Tiefe wegfällt. Das Mädchen fällt nicht mit.

Diese kleine Szene, deren Struktur in zahllosen anderen Bond-Szenen auch auftritt, ist eine fast klassische Szene der Spannung: Der Protagonist ist eingeschlossen, er schwebt in höchster Gefahr, ein Entrinnen scheint unmöglich. Die klaustrophobische Einkerkelung gehört zu den reinsten Spannungsmitteln. Borrino (1980) z.B. hat in seinem Buch die Verengung des Raumes als wichtigstes Charakteristikum der Spannung auszuweisen versucht. Der Bewegungsbereich des Protagonisten wird immer kleiner, genauer: der Raum, in dem er sich sicher fühlen kann. Darum gehören Umzingelungen, belagerte Häuser, Mädchen in Souffleurskästen und Telefonzellen zum Repertoire der Spannungsdramaturgen.

Die Gefahr ist hier gleich doppelter Natur, das böse Ende scheint unabwendbar: das Feuer, das sich wie ein Wall über der Kabine im Fahrstuhlschacht ausbreitet und das den Weg nach oben als Fluchtweg unmöglich zu machen scheint. Und schließlich die Aufhängung der Kabine, die Halterung für Halterung verbrennt, so dass schließlich der Fahrstuhl in die Tiefe stürzen muss. Den beiden Protagonisten droht doppeltes Verderben: Sie drohen zu verbrennen und in den Tod zu stürzen. Bond tut das Widersinnige, aber einzig Mögliche, er zeigt die schon genannte coolness und die Klarheit, in der er die Lage erfasst: Er tritt die Flucht nach oben an, die Gefahr des Feuers missachtend.

Die erste Gefahr erweist sich als schnell überwindbar. Nun muss die zweite Gefahr weiterhin angezeigt werden, muss im Bewusstsein des Zuschauers bleiben, zumal sich die Ereignisse zuspitzen. Das ist der Grund, warum die Aufnahmen der Halterungen (## 2,5,8,14,16) für die Montage so wichtig sind. Die Gefahr, in der ein Akteur schwebt, wird formal durch einen sehr abrupten Wechsel zwischen normalen und sehr nahen Kameraeinstellungen formuliert. Die Aufnahmen der Halterungen sind aus großer Nähe gefilmt, die Aufnahmen Bonds und des Mädchens aus deutlich größerer Entfernung. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird so dirigiert, in schnellem Wechsel wird auch ihm die innere Bestimmung der Situation und das eigentliche Wesen der Gefahr vorgeführt. Die Bilder der Halterungen machen vor allem auch darauf aufmerksam, dass Bond unter Zeitdruck agiert. Es ist denn auch eine Rettung in letzter Minute, die am Ende bleibt. Der Verengung des Raums korrespondiert so eine Limitierung der Zeit.

Es geht in derartigen Szenen darum, ein szenisches Feld aufzubauen, das als eine "Spannungssituation" in spezifischer Art wahrgenommen wird. Szenenauflösung basiert auf Szenenanalyse. In Spannungsszenen bilden manifeste Gefahren, Bedingungen und Komplikationen von Handlungen sowie Gegenhandlungen ein Bezugsnetz situativ-szenischer Größen, das zunächst komponiert werden will, das durch visuelle Auflösung ausgedrückt und für den Zuschauer nachvollziehbar gemacht werden muss und dem die Inszenierung ganz und gar untergeordnet ist: eine abstrakte, nicht-psychologische Spannung. Die Gefahrenmomente resultieren nicht aus der psychologischen Bedeutung der Szenen, sondern aus der reinen Physis des Geschehens. Eine Körperlichkeit, die bis in die Groteske hinein bestimmend bleibt: In DER SPION, DER MICH LIEBTE (1977) wird Bond vom riesenhaften Beißer (Richard Kiel) in einem Labor attackiert. Erst die Flüssigkeit aus einem Fläschchen, das Bond in blinder Gegenwehr auf den Angreifer schleudert, kann jenen zum Halten bringen - es ist der Urin James Bonds, wie ein Blick auf die Beschriftung klärt.

All diese Beobachtungen scheinen darauf hinauszuweisen, dass das Zentrum der Aktionen James Bonds eine rabiater-materialistische Beschränkung auf die phy-

sische Seite des Geschehens wäre. Wenn man sich dafür interessiert, wie der Typus "James Bond" in einem Feld der Affekte, der Bedrohungen und der Handlungspotentiale inszeniert wird, dann scheint es nahe zu liegen, solche Anekdoten zu versammeln, die Bond als Spielfigur und am Ende als Akteur ohne psychologische Dimension charakterisieren. Man stößt aber auch auf ganz andere Ingredienzien, wenn man die Figurenkonstellation und die Handlungsvoraussetzungen untersucht: Man findet eine Figur, die in einem paranoiden Handlungsfeld steht, die eine fatale moralische Bindung hat - die sich sogar in einer echten Liebesbeziehung zu einer Frau von der weltanschaulichen Gegenseite äußern kann (LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU, GOLDENEYE); eine Figur, die in gelegentlich nahezu tragische Konflikte gerät. Uns geht es darum zu zeigen, dass die Bond-Figur in den Filmen nicht auf die pure action reduziert ist, sondern eine hintergründig-paranoide Weltvorstellung verkörpert, darin die Tradition des Kalten-Kriegs-Kinos bis heute verlängert.

### **Gegenspieler, Spielfelder, Spielarten**

Was wäre Bond ohne seine Gegenspieler? Bond ist kein Schläger und Raufbold, sondern legt sich mit jenen an, die es auf die ganze Welt abgesehen haben. Aber Bond steht nicht allein den hohen Herren gegenüber. Seine Feinde sind von dreierlei Art: Große Gegner, starke Frauen, "Kampf-Riesen". Drei Arten von Gegnern, drei Arten des Kampfes. Drei Spielfelder, auf denen Bond herausgefordert wird und bestehen muss. Und, damit einhergehend, drei Arten von Verhaltensstilen, die Bond oftmals parallel zueinander und gleichzeitig beherrschen muss.

Das Böse ist ein thematisches Zentrum, nicht eine Figur allein. Es zeigt sich in verschiedenen Gesichtern, die zusammengehören. Wenn diese Gesichter auch in allen Filmen die gleichen Rollentypen repräsentieren, so sind sie doch stets in einem anderen Verhältnis zueinander arrangiert. Die Frau auf der Seite des Bösewichts charakterisiert jenen. Die "gute Frau" Domino (Kim Basinger) als Partnerin von Maximilian Largo (Klaus Maria Brandauer) und als Gegenüber der "bösen Frau" Fatima Blush (Barbara Carrera): Das ist ein anderes Dreieck von Bezügen als das zwischen der

"guten" Geologin Stacey Sutton (Tanya Roberts), dem Industriellen-Bösen Max Zorin (Christopher Walken) und dessen "böser" Freundin May Day (Grace Jones) [Never Say Never Again (SAG NIEMALS NIE); A View to a Kill (IM ANGESICHT DES TODES)].

Das Böse ist nichts Amorphes und nichts Abstraktes, sondern hat das Gesicht einer sozialen Gruppe, einer Reihe ganz besonderer Beziehungen. In jedem der Bondfilme entsteht ein soziales Szenario, in dem auch die Antriebskräfte der Figuren verschieden organisiert sind. Die Gute ist in SAG NIEMALS NIE dem bösen Gegner an die Seite gestellt: Largo ist von der guten Domino fasziniert, sie ist das Objekt seiner eigentlichen Begierde - ein Zentrum der Persönlichkeit, das Zorin in IM ANGESICHT DES TODES so gar nicht hat. Dort ist das gute Mädchen an die Seite Bonds gestellt, dem Bösewicht gegenüber. Das macht die Filme so unterschiedlich - über die Verschiedenheit der Requisiten und Orte und der Geschichten hinaus. Die Figur des Largo ist darum auch mit sexueller Energie aufgeladen, so dass der Wunsch nach Macht auch als ein Wunsch erscheint, das gute Mädchen zu besitzen - gegen alle Kräfte der Welt. Zorin ist von einer ähnlichen Energie beseelt, aber es gibt keine Frau, keine sexuelle Parallele jener Kraft, die ihn zur Macht treibt - und das gibt der Figur eine Nuance von tragischer Dunkelheit und Verzweiflung. Die Konstellationen der Personen sind äußerst folgenreich: Wer Bond-Filme verstehen will, muss ihre Personenkonstellationen als Modelle der Wirklichkeit der Macht verstehen lernen - als abstrakte Konfigurationen von Werten und Begierden.

Drei Personen, drei Spielarten des Bösen: das ist allerdings durchgängig in fast allen Filmen zu beobachten.

Da ist zuallererst der Große Gegner, der Syndikatschef oder auch der Weltenherr, den es nach Höherem gelüftet und der meist durch Erpressung vorankommt. Am Anfang war noch eine Geheimorganisation im Spiel, SPECTRE (Special Executive for Counter Intelligence, Terrorism, Revenge, and Extortion); doch bleibt die anonyme Organisation eine Episode. Es sind in der Folgezeit einzelne Herrscher- oder Tycoon-Figuren, die der Gegenmacht Gesicht geben: die Herren Goldfinger, Bloberg, Scaramanga, Drax oder Kristatos. Selbst wenn es das Ziel der Intrige ist, die Herr-

schaft über die Welt anzutreten oder eine Macht zu erlangen, die sich an der der Supermächte messen ließe, so sind die Großen Herren doch private Unternehmer, keine Politiker. Es geht um Märkte und Umsätze, um Monopole, Goldreserven, Waffen oder Schmuggel, vielfach um Drogen.

Die Großen Herren mögen mit dem Leben von Millionen spielen, sie behandeln Bond, wiewohl sie ihn zu vernichten trachten, zumeist im Geiste des sportsman. Sie wissen ihn zu schätzen als einen der ihren. Sie zeichnen ihn aus, weil er wiederum sie auszeichnet. Bond ist der Beste, und gegen wen er ermittelt, der gehört zur Elite. Bonds Feind zu sein, adelt. Neben der Geschichte wird immer auch der Rang der Beteiligten verhandelt, die Eitelkeit der Bösen ausgestellt, der Konflikt auf jene Höhe gehoben, auf die er gehört. Das hat etwas Sportliches an sich, markiert den Krieg als Wettkampf der Besten. Der große Bond, die weltbedrohende Intrige, das Wissen aller, dass man in der höchsten Konfliktklasse spielt: Der ironische Effekt ist greifbar und für jeden Zuschauer durchsichtig.

Oft haben die Großen Herren unterirdische Domizile angelegt, Hochtechnik-Anlagen, die im Schlusskampf vernichtet werden. Die Heimlichkeit des Tuns und die Verborgenheit dieser Station gehören zusammen. Künstliche Anlagen - verlassene Bohrinnseln, unterseeische Niederlassungen, sogar radargeschützte Raumstationen und dergleichen mehr - rechnen ebenso dazu wie natürliche Orte - erloschene Krater, Alpenfestungen, Höhlen, Inseln. Wichtig ist allein die Randlage. Das gibt der Handlung eine eigenartige Asymmetrie: Hochtechnologie an den Grenzen der zivilisierten Welt oder der westlich-kapitalistischen Hemisphäre wie Scaramangas einsame Insel im chinesischen Meer (in: DIAMANTENFIEBER). Die Topographie der Filme korrespondiert mit den Rollen der Handelnden: Bond ist der freie Wächter, ohne Bindung an Orte, eine reisende Existenz. Auch der Böse lebt meist ungebunden, mal hier, mal dort - aber er hat jenen heimlichen und verborgenen Ort; das gibt ihm die Sicherheit des Unterschlupfes, macht ihn aber auch verletzlich, die Zerstörung der Station ist auch das Ende der Intrige.

Das Raummodell ist zum einen das Bild einer Welt, in der sich das Böse an gewissen Stellen einnistet und den Gesamtkörper der Staaten zu vergiften droht, wu-

chernd wie Krebsgeschwüre. Die an der Peripherie gelegene Station der Großen Herren markiert dabei eine Position der Macht, die die anderen politischen Mächte noch gar nicht identifiziert haben und die eine höchst ernsthafte Gefahr für den Bestand der Zivilisation bildet. Die Station ist zum zweiten ein zentraler Ort, weil sich hier die Gefahr bündelt und die dramatischen Konflikte zuspitzen. In einem Spinnennetz ist nicht das ganze Netz, sondern das Haus der Spinne der Ort der eigentlichen Gefahr. Die Topographie verweist zum dritten auf das phantastische Genre: Auch dort muss der Held in das Innere der gegnerischen Reiche oder Sphären eindringen, will er Erfolg haben.

Bond tut es den Helden der fantasy gleich: Er verschafft sich regelmäßig Zugang zum zentralen Ort der Großen Herren, kundschaftet aus, wird Zeuge der großen Intrige. Seine Aufgabe ist es in allen Filmen, das Zentrum der Gegner-Macht auszumachen, Eingang zu finden, es zu vernichten. Der Gang der Geschehnisse ist immer wieder ähnlich: Bond dringt ein, oft getarnt als Gast; er entdeckt die Intrige, wird selbst entdeckt, kann sich befreien (manchmal unter fremder Hilfe); und dringt wieder ein, diesmal mit der Absicht zu vernichten.

Da ist zum zweiten die Gegner-Frau, von höchster Faszinosität, attraktiv und sexuell initiativ, dabei von äußerster Gefährlichkeit. Bond und die Frau sind erotisch voneinander erregt. Gelegentlich haben sie eine Affäre, bevor es zum showdown kommt; gelegentlich betreiben sie eine Mischung aus Kampf und Sex, wie Bond/Brosnan mit Famke Janssen in GOLDENEYE.

Und manchmal besinnt sich die Gegner-Frau, zwischen erotischer Faszination und moralischem Appell kommt ein Prozess in Gang, der sie davon abbringt, dem Bösen zu dienen. Am auffallendsten in OCTOPUSSY: Die Konversion der bösen Heldin wird noch dadurch verstärkt, dass ihre Zirkusmädchen später den Palast des bösen Prinzen erstürmen. Erotik und Macht, Körper und Gewalt, gesellschaftliche Façon und Leidenschaft: Die gefährlichen Frauen fallen deshalb ins Auge, weil das erotische Band, das sie mit Bond verbindet, die zweite Stimme bildet gegen alle Weltvernichtung und -gefährdung. Sie dürfen nicht ausfallen, das Bond-Universum wäre ärmer ohne sie. Und die Spannungsverhältnisse, in denen sich die Figur be-

wegt, würden flach und nichtssagend. Erst das Spiel mit der sexuellen Faszination ergibt die prickelnde Vielstimmigkeit, die die Handlung über eine flache Agentengeschichte mit klarer Frontenziehung hinaus treibt. Das Sexuelle sitzt der Macht selbst inne, es hat Affinitäten, die sich aufs Innigste mit dem Bösen vereinen. Ja, es ist manchmal geradezu zwingend an das Böse geknüpft: Die malaysische Martial-Arts-Heroine Michelle Yeoh - eine Gute! - nimmt James Bond/Pierce Brosnan in DER MORGEN STIRBT NIE fast ausschließlich als Kampfgefährtin wahr, nicht als Objekt sexueller Begierde.

Zum dritten ist da der "Kampf-Riese", gegen den Bond antreten muss. Die "Kampf-Riesen" gehören zu den abnormen Gestalten, sind durch die Bank freaks. Zwerge rechnen dazu und wirkliche Riesen, gefühllose Psychopathen und Kung-fu-Kämpfer, die eigentlich viel zu dick sind, um sich elegant bewegen zu können. Jede Geschichte hat ihren "Kampf-Riesen", der oft am Anfang der Filme seine Kraft demonstrieren darf, als handele es sich um einen Auftritt auf dem Jahrmarkt. Der schlitzäugige Oddjob, der Kung-fu kämpft und sich dabei eines Hutes mit einer Stahlkrempe bedient (in GOLDFINGER), demonstriert sein Können und seine Waffe auf dem Golfplatz, auf Geheiß jenes Herrn, der dann die zerstörte Statue bezahlen wird. Auffallend ist das eigenartige Homosexuellenpaar Mr. Wint und Mr. Kid, professionelle und psychopathische Killer (in DIAMANTENFIEBER), derer sich Bond sogar noch nach dem eigentlichen showdown erwehren muss.

Kein Kampf-Gegner Bonds ist so "unbesiegbar" gewesen, so wenig von Bonds Qualitäten zu überzeugen, wie der Beißer aus DER SPION, DER MICH LIEBTE - ein Riese an Kraft, voller Naivität; von seinem Vorhaben, Bond zu stellen, nicht abzubringen. Wie oft schien er tot und lebte doch! Und wie oft schien Bond in der Falle zu sitzen, keine Rettung mehr möglich... Es sind die Kraft und die Hartnäckigkeit des riesigen Mannes, die eine kleine Szene zu den schönsten in den Bond-Filmen überhaupt machen: Eine Verfolgungsfahrt, die auf einen gigantischen Wasserfall zurast; Bonds Boot hat Flügel, es erhebt sich zu unerwarteter Schwerelosigkeit, während der massige Beißer in den Abgrund rast - er hat das Lenkrad seines Bootes in panischer Geschwindigkeit abgerissen, sein Gesicht zeigt

den Ausdruck von Müdigkeit, Entsetzen und Resignation. Er überlebt schließlich, aber er hatte offensichtlich Angst, stand dem Ende fassungslos und unvorbereitet gegenüber.

Es ist nicht überraschend, dass Beißer in dem zweiten Film, in dem er auftritt, MOONRAKER, nur melodramatisch ausgeschaltet werden kann: durch Einsicht in seine eigene Monströsität. Beißer hat eine Freundin gefunden, die voller Bewunderung und kindlicher Irritation zu ihm aufschaut, und er muss einsehen (weil Bond ihn darauf stieß), dass das eugenische Projekt eines "schönen blonden Planeten" nicht für ihn geschaffen ist. Das Raumschiff brennt und explodiert, Beißer und seine Freundin gehen dem sicheren Tod entgegen - und mit einem letzten, fast freundschaftlich sich verabschiedenden Blickkontakt gibt Beißer das Raumschiff Bonds frei. Beißer und Bond gehen eine unitas der Profis ein: weil gerade in diesem Untergang das Gemeinsame der Gegner ausgestellt wird.

Man könnte präzisieren: Beißer wird nicht ausgeschaltet - er hört auf. Das böse Projekt, das üble Unterfangen, in dem auch das Monstrum Beißer seinen Ort fand, zeigt sich in in seinem wahren Gesicht. Damit verliert der Sinnhorizont der ganzen Figur ihren Gehalt. Beißer ist plötzlich zu einer tragischen Figur geworden, die jedoch in rührendem Pathos zu ihrem Ende steht, das Ende erwartet. Und die naive Blondine an seiner Seite strahlt, in Erwartung einer grotesken Todeshochzeit im All.

Drei Arten von Gegnerfiguren. Drei verschiedene Spiele. Drei Ebenen der Inszenierung. Und drei Strategien Bonds.

Die Analyse der populären Figur stößt hier auf eine bemerkenswerte mehrfache Bedingung, die methodisch höchst folgenreich ist. Populäre Figuren prägen dramaturgische und sogar Montagemuster, wie sie auch von ihnen geprägt werden. Populäre Figuren kann man nicht außerhalb ihrer Szenarien begreifen, man würde sie einer wesentlichen Bestimmung entreißen. Sie prägen darüber hinaus Figurenkonstellationen, ihre innere Konsistenz ist selbst deren Produkt. Man kann Figuren ihrer Bindung in das Ensemble der Figuren wiederum nicht entkleiden, sonst würde man sich in die Naivität des Fandiskurses verlieren. Ganz

gleich, wie "monopathisch" eine populäre Figur nach außen auch wirken mag, bleibt sie in diesen beiden Bedingungen befangen - und sie ist darum notwendig komplex, relational und variabel. Keinesfalls läßt sie sich auf einen - wenn auch vielleicht dominanten - Charakterzug reduzieren. Die Frage bleibt, wie homogen die populäre Figur im Gefüge ihrer dramatischen und textuellen Bindungen sein kann.

### **James Bond: Von der Zerrissenheit eines populären Helden**

Bond ist kein Mantel-und-Degen-Held: Sein Verhältnis zur eigenen Bewegung, zum eigenen Körper gestaltet sich anders. Es geht ihm nicht darum, den Kampf zu einer balletthaften Aufführung zu machen; es geht ihm nicht darum, den Gegner im Kampf vorzuführen oder gar zu verspotten; und es geht ihm auch nicht darum, den Kampf mit Finten und ironischen Gesten als eine Art von Spiel durchzuführen. Der swashbuckler sucht den Kampf, weil er die eigentliche und sportliche Form des Lebens ist. Bond gerät in den Kampf, weil die Umstände es so wollen. Die Gefahr ist da - Bond ersinnt die effektivste Gegenwehr - und gewinnt. Er hat kein erotisches Verhältnis zum Kampf. Ja, selbst in erotischer Situation kann er blitzschnell auf Kampf umschalten, wenn er in FEUERBALL im Auge seiner Kusspartnerin den Gegner von hinten anschleichen sieht, sich umdreht und die Dame als Schutzschild benutzt.

Bond ist zu erstaunlicher Aktion fähig - und ist immer gefordert als einer, der athletisch-sportlich auftreten muss. Trotz des erkennbaren Alters ist Bond in Topform. Zugleich ist er von großer intellektueller Kälte. Bond ist nicht zu verwirren oder abzulenken. Er durchdringt die Gefahrensituation blitzschnell und kann oft unmittelbar reagieren. Technische Ausrüstung kommt ihm zu Hilfe, schafft ihm Möglichkeiten der Gegenwehr, die er sonst nicht hätte. Wie oft wäre er unrettbar verloren gewesen, wäre da nicht ein Wundermittel aus der Hexenküche Qs gewesen...

Wer ist Bond? Das alles gemahnt an einen Androiden, der darauf getrimmt ist, Bond-Geschichten bestehen zu können. Bonds Handeln hat etwas Automatenhaftes, etwas Mechanisches an sich. Und er ist immer ein

Re-Agierender: Der Böse verlangt nach einem Gegner gleichen Ranges. Das ist durchaus nichts, das nur Bond und seinen Geschichten zukäme, sondern ein Grundzug zahlreicher populärer Stoffe. Der Professor wird zum Gegenspieler Draculas; der Abenteurer wird zum einzigen, der sich des weißen Hais erwehren kann; und Bond ist das Gegengewicht zu Kräften und Figuren, die den Bestand der ganzen Welt bedrohen. Das Wirkliche könnte untergehen, wenn Bond sich nicht als clever und cool genug erwiese, um die Intrige zu durchschauen, die Tragweite der Infiltration zu ermessen und die Aussichtslosigkeit zu erkennen, mit anderen Mitteln als denen der Gewalt etwas auszurichten.

Die Bond-Figuren sind immer abstrakter geworden - noch Sean Connerys Darstellung lässt gelegentlich spüren, dass ein Lust-Moment im Spiel ist, wenn Bond zur Gewalt greifen muss. Die späteren Akteure haben eine immer größere Distanz in die Gewalt gebracht: Gewalt ist nur Mittel. Wenn Bond zur Gewalt greift, zur Zerstörung, dann nur, weil keine andere Option des Handelns mehr vorhanden ist. Es ist Bond, der die Gefahr erkennt. Und es ist Bond und nur Bond, der der schlimmen Intrige noch entgegentreten könnte. Selbst die Hochtechnologien der Supermächte vermögen manchmal gegen das, was droht, nichts mehr auszurichten.

James Bond ist eine dem Märchen nahe Figur, die weder sterben und noch einen wirklichen Schaden nehmen kann. Und dennoch oder gerade deshalb sind die Gefahrenszenen auf den physischen - immer spektakulärer zu gestaltenden, mit immer größeren Schauwerten auszustattenden - Geschehensablauf aus, nicht auf seine psychischen Bedeutungen. Bond ist ein Stehauf-Männchen, eine Figur, deren Kontinuität an Marionetten erinnert. Dem wohnt hohe Rasanzenz inne, weil Bond wie eine Maschine ist, die Situationen analysiert und Gefahren überwindet. Dem wohnt höchste Zielstrebigkeit inne, weil Bond immer auf der Fährte bleibt, niemals von seinem Auftrag abrückt und zur Not den Zufall zu Hilfe kommen lässt, um bei der Sache bleiben zu können. Dem wohnt Souveränität im Umgang mit den sozialen Konventionen und Ritualen inne, weil der Martini-Trinker Bond die Orte des gesellschaftlichen Lebens mit Brillanz bewandert - was mit der hochgradigen Ritualisierung der Erzählung

korrespondiert: die Pre-Title-Sequenz, der aufwendige Vorspann, Bonds Gang zu M und zu Q, zuvor sein Flirt mit Moneypenny.

Dem wohnt aber auch Melancholie inne, weil der Held stets die ihm Ebenbürtigen vernichten muss und schließlich allein bleibt. Und weil er niemals etwas lernen kann, niemals im Stande ist, sich aus manchen Charakterzügen zu lösen - wie Furcht, Erbarmen oder Mitleid, die er so wenig äußert wie sie doch zu ihm zu gehören scheinen. Sie stellen die Grundbestimmungen der Figur dar. Bond ist Teil einer Welt, die zutiefst labil ist, zerbrechlich und paranoid von Grunde auf. Er lebt unter Menschen, die auf sich gestellt sind, die sich immerfort zur Wehr setzen müssen, nie zur Ruhe kommen. Diejenigen, die schließlich ihre Identität in dieser Welt gefunden haben, die sich optimal an das Universum der Bond-Filme adaptiert haben - sie sind mit sich eins geworden und handeln nach ihren ureigensten Antriebskräften. Die Bedeutung von Sex, Geld und Macht ist der Bond-Welt allein deshalb eingeschrieben, weil es die Werte sind, die einen sozialdarwinistischen Verhaltenskreislauf bestimmen. Diejenigen Figuren aber, die unter den Vorgaben der Solidarität, Loyalität oder gar Liebe handeln, scheinen von vornherein verloren zu sein. Altruismus ist eine verhängnisvolle Tugend, wenn man es mit Mitspielern zu tun hat, die eine Verständigung auf Werte verweigern.

Wenn Bond auch kein Mantel-und-Degen-Held ist, so kann man ihm doch eine hohe Galanterie nicht absprechen. Diese wird auf eine besondere Probe gestellt, als ihm seit 1995 ein weiblicher M vorgesetzt ist. Eine Chefin! - eine Revolution im Bond-Kosmos. Diese entwickelt gegenüber ihrem Agenten, den man sicherlich kaum einen modernen Mann nennen kann, eine ambivalente Verhaltensmischung aus Abneigung, Ironie und dennoch Offenheit für dessen Charme. Und sie setzt in GOLDENEYE (1995) und noch stärker in DER MORGEN STIRBT NIE (1997) seine Attraktivität für Frauen strategisch ein (eine interne Thematisierung der Geschlechterrollen, mit der vor zehn Jahren noch nicht zu rechnen war). In manchen der älteren Geschichten nehmen die Frauen, die in Bonds Nähe geraten und sich in ihn verlieben, größere Bedeutung ein als in anderen. Die Cellistin Kara (aus *The Living Daylights* [DER HAUCH DES TODES], 1987), die naiv ist und darum ausgenutzt werden konnte und die

in der Nähe Bonds ihre Naivität nicht verliert: Sie ist zentraler als viele der anderen Bond-Mädchen, scheint seinen Beschützerinstinkt zu wecken. Echte Beziehungen entwickelt Bond auch in LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU und GOLDENEYE.

Bond muss das Spiel des Lebens, das die Bond-Welt ausmacht, so mitspielen, wie seine Mitspieler es ihm diktieren. Bond hat die Spielregeln nicht erfunden - er muss sie akzeptieren. Aber es müssen nicht die letzten Wertbestimmungen sein, auf die er sich einlässt. Manchmal durchschimmert ein Moment von Hingabe und Ausgeliefertsein die Beziehung Bonds zu seinen Frauen - Tendenzen, die darauf hindeuten, dass Bond kein Marionettenwesen und keine Agenten-Gliederpuppe ist. Dann werden auch Momente der Hilflosigkeit und der Verzweiflung greifbar, die sonst unterdrückt bleiben. Der vielleicht extremste Moment der ganzen Serie ist das Ende von IM GEHEIMDIENST IHRER MAJESTÄT (On Her Majesty's Secret Service), in dem die Frau, die der Held am Anfang des Films vor dem Selbstmord rettete und am Ende heiratete, in einer MP-Garbe stirbt. Die Glätte, die Bonds Auftreten sonst hat, die Eleganz und Unzugänglichkeit der inneren Beweggründe werden hier brüchig. Molly Haskell schrieb zu dieser Szene in der *Village Voice* (25.12.1969, zit. n. Tesche 1995, 56): "Die Liebe zwischen Bond und Tracy beginnt wie eine Bezahlung und endet wie ein Sakrament. Nachdem sie die Bösen scheinbar losgeworden sind, heiraten sie und fahren einem famosen, schockierenden Ende entgegen. Ihre so reale Liebe wird von den Konventionen umgebracht, die sie definieren. Aber sie gewinnen die letzte Schlacht, indem sie sich unerwartet ihren Gefühlen hingeben. Ein Teil des Publikums piff, ich war zerschmettert."

Was hält Bond in seinem Beruf? Was treibt ihn in seine Geschichten hinein? Das ist Professionalität, kein Zweifel, und das ist meist auch seine Instruktion. Aber Bond geht in Szenarien hinein, die den Tod bringen könnten, und er scheut keine Konfrontation, auch wenn er sie kaum gewinnen könnte. Da ist etwas im Spiel, das über die Profession hinausgeht. Und dennoch keine Bereitschaft zum Selbstmord ist. Es ist die Logik der Erzählung selbst, möchte man antworten und auf die Figur Bond und die Regel hinweisen, die sie durch die Geschehnisse treibt und die sie immer

wieder in einfache Konfliktszenarien hineinstellt wie den brennenden Aufzug, von dem wir eingangs berichteten. Dazu bedürfte es keiner tieferen Psychologie.

Doch würde dann ein blinder Fleck entstehen: Immerhin sind es manchmal die Konversionen der Frauen, die die großen Intrigen zum Einstürzen bringen. Der Raub des Goldes in GOLDFINGER misslingt, weil die Pilotin Pussy Galore die Seite wechselt. Was hat ihr Bonds Anliegen glaubhaft machen können? Vertrauen kann nur entstehen, wenn die Ernsthaftigkeit eines Anliegens spürbar ist. Wie entsteht Hass? - die gleiche Frage, nur mit anderen Ingredienzien. Fatima Blush, die von Barbara Carrera gespielte Killerin aus SAG NIEMALS NIE (Never Say Never Again), attackiert Bond mit einer so grausamen Lust - da es scheint um mehr zu gehen als um einen reinen Auftrag. Entsteht Hass aus Zurückweisung? Aus einer spürbaren Affinität, die doch nicht ausgelebt werden kann, weil man die Seiten wechseln müsste?

Bond in Angst und Schrecken: Das sind nicht etwa Geschichten über eine andere Figur, einen anderen Agenten, eine andere Welt. Das ist das andere Gesicht Bonds, das er in seinen Filmen vorenthält und verschweigt und das doch zwingend zu den Voraussetzungen dieser Geschichten dazugehört.

## Literatur

Antonini, Fausto (1966) Psychoanalyse von 007. In: *Der Fall James Bond. Ein Phänomen unserer Zeit*. München: dtv.

Borrino, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch).

Carpenter, Richard G. (1967) 007 and the myth of the hero. In: *Journal of Popular Culture* 1,2, pp. 79-89. -- Bond in der Tradition der mythischen Helden Achilles, Jason und Herkules.

Denning, Michael (1992) Licensed to look. James Bond and the heroism of consumption. In: *Contemporary Marxist literary criticism*. Ed. By Francis Mulhern. London: Longman, pp. 211-229.

Eco, Umberto (1986) Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings. In seinem: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt: Fischer, pp. 273-312 (Fischer Wissenschaft. 7367.).

Lee, Nora (1989) Production design for that Bond look. In: *American Cinematographer* 70,8, Aug. 1989, pp. 52-57.

Murray, Scott (1988) Bond age women. In: *Cinema Papers* 67, pp. 32-37.

Price, Thomas J. (1992) The changing image of Soviets in the Bond saga: From Bond-villains to acceptable role partners. In: *Journal of Popular Culture* 26,1, pp. 17-37.

Sternberg, Meir (1983) Knight meets dragon in the James Bond saga: Realism and reality-models. In: *Style* 17,2, pp. 142-180.

Synnott, Anthony (1990) The beauty mystique: Ethics and aesthetics in the Bond genre. In: *Politics, Culture, and Society* 3,3, pp. 407-426.

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

Williams, David / Magid, Ron / Gross, Ed (1995) Reintroducing Bond... James Bond. Golden Eye: Epic effects on a small scale. In: *American Cinematographer* 76,12, Dec. 1995, pp. 34-44, 46-48, 50, 52.