

MARC FÖCKING
ASTRID BÖGER
Herausgeber

James Bond – Anatomie eines Mythos



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 289



James Bond – Anatomie eines Mythos

Herausgegeben von
MARC FÖCKING
ASTRID BÖGER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-5878-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	7
---------------	---

I IAN FLEMING UND JAMES BOND

JOHANN N. SCHMIDT

Ian Fleming und James Bond

Die Genese eines literarischen Helden	15
---	----

JAN CHRISTOPH MEISTER

<i>A Licence to Tell</i> : Wie James Bond erzählt (wird).....	31
---	----

ANGELIKA REDDER

Bond handelt – auch sprachlich – als Profi	59
--	----

MARC FÖCKING

James Bond – Superuomo di massa?

Umberto Eco's Fleming-Lektüre und ihre post-moderne

(Selbst-) Revision	79
--------------------------	----

II MEDIALE EXPANSIONEN IN PARODIE, FILM UND FILMMUSIK

MARTIN NEUMANN

Pepetela, Jaime Bunda, Agente Secreto

Ein afrikanischer 007 zwischen Parodie und Sozialkritik	107
---	-----

KNUT HICKETHIER

Macht über die Zeit und Gewalt über den Blick

James Bond als Paradigma moderner

Aufmerksamkeitsorganisation	131
-----------------------------------	-----

ANETTE PANKRATZ

Casino Globale: Wie Bond mit der Welt spielt 145

ASTRID BÖGER

Zum Sterben schön: Das Bond-Girl als

modische Projektionsfläche..... 169

TOBIAS JANZ

Soundtrack des Mythos

Zum musikalischen Design der James Bond-Filme 185

METIN TOLAN

Die Mythen aus *Goldfinger* 223

III MYTHOS JAMES BOND

CHRISTIAN BROCKMANN

Niemand ist mein Name. Über Odysseus und James Bond..... 259

HANS-MARTIN GUTMANN

Opfer und Erlösung im Blockbuster-Film..... 281

Über die Autoren..... 303

Vorwort

Marc Föcking und Astrid Böger

„We’re getting a bit short on heroes lately“, lamentieren die Walküren 1975 im Song „Cold wind to Valhalla“ der englischen Band Jethro Tull. Vielleicht eine direkte Replik auf die ein Jahr zuvor veröffentlichte Platte *Heroes Are Hard To Find* der Gruppe Fleetwood Mac? Oder ein Vorgriff auf David Bowies *Heroes* von 1977, der den Liebenden im feindlichen Kugelhagel immerhin die Option, „then we could be heroes just für a day“ offen halten will? Fast zehn Jahre später hat Tina Turner angesichts der von vermeintlichen Helden verursachten „ruins“ und „wreckage“ auch an kurzzeitigem Heldentum keinen Bedarf mehr: „We don’t need another hero“, sang sie folgerichtig 1985.

Die Krise des Helden ist Mitte der 1970er Jahre in der Pop-Kultur angekommen – wenn auch reichlich spät. Denn der Kunsthistoriker Werner Busch beobachtet sie schon in der Kunst des 18. Jahrhunderts, der Altphilologe Karl Reinhard in seinem Vortrag zur „Krise des Helden“ von 1953 sogar schon bei den epischen Helden der Antike, genauer bei Achill, bei Hektor und bei Odysseus. Einhundert Jahre zuvor hatte bereits Augustin de Sainte-Beuve zu Vergils Aeneas vermerkt, dieser trete dem Leser in den ersten Versen der *Aeneis* gänzlich unheldisch unter die Augen, der Ohnmacht nahe.¹ Je weiter man in der (Literatur-, Kunst-, Kultur-) Geschichte zurückgeht, desto früher scheint es mit dem Bild des strahlenden Helden und seiner Existenzberechtigung zu Ende zu gehen.

Warum das so ist, formuliert Thomas Carlyle in *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic History* (1841): „I am well aware that in these days Hero-worship, the thing I call Hero-worship, professes to have

¹ Siehe Werner Busch: *Das sentimentale Bild*, München 1993, S. 10ff.; Karl Reinhard: *Die Krise des Helden und andere Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*, München 1962; Augustin de Sainte-Beuve: *Étude sur Virgile*, Paris 1857, S. 66.

gone out, and finally ceased. This (...) is an age that as it were denies the existence of great men“.² Die modernen, postfeudalen wie postrevolutionären Zeiten mustern die „great men“ ebenso schnell aus, wie sie ihrer für Carlyle eigentlich bedürftig sind, um die zentrifugalen Kräfte von Kapitalismus und chaotischen Bewegungen der Massen zu bändigen. Hegel, der wenige Jahre vor Carlyle dessen Einschätzung der für Helden nicht gerade günstigen „gegenwärtigen prosaischen Zustände“ teilt, hat die „Heroenzeit“ aber aus eben diesem Grund für definitiv beendet erklärt: In der „Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten, rechtlichen, moralischen Verhältnisse“ bleibt kein Spielraum für die „Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse“, durch die sich das Heroische auszeichnet.³ In Zeiten strenger Umweltauflagen ist Herkules Ausmistung des Augiasstalls keine Heldentat, sondern ein Verstoß gegen die Entsorgungsrichtlinien.

Carlyle- und Hegelleser erstaunt also weniger die Heldendämmerung bei Jethro Tull und Fleetwood Mac als vielmehr deren spätes Einsetzen. Leser europäischer Höhenkamm-Literatur kennen die zunehmende Orientierungslosigkeit des Helden, die sich in den antiken Großen Homers oder Vergils nach der These von Karl Reinhard allein durch die „Krise im Helden“ noch nicht zur Krise des Heldischen ausgewachsen hat. Spätestens die mittelalterlichen Parodien der Chanson de geste oder die irrende Jagd nach jede ideologische Disziplin hintanstellenden Partikulärinteressen der italienischen Renaissanceepik etwa Boiardos und Ariosts aber machen die „Krise des Heldischen“ offensichtlich. In der fantasmagorischen Leidenschaft des Junkers Quijano, der als Don Quijote die Heroenzeit in die „gegenwärtigen prosaischen Zustände“ zu transportieren sucht, ist sie mit Händen zu greifen. Der Mensch der Moderne wird zum Helden aus Wahnsinn wie Don Quijote, durch den Umstand des historischen Augenblicks wie die vielen Figuren der Romane Walter Scotts oder durch Zufall wie der unbedeutende Leutnant Trotta aus Joseph Roths *Die Kapuzinergruft* (1938), der dem Kaiser Franz Joseph das Leben rettet, geadelt wird und in den Lesebüchern und

² Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-worship, and the Heroic History*, Penn State Electronic Classics Publication 2001, S. 19.
www2.hn.psu.edu/faculty/jmains/carlyle/heroes.pdf (Stand: 07.04.2012).

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, Friedrich Bassenge (Hg.), Berlin (Ost) 1984, S. 192.

auf seinem Grabstein zum „Helden von Solferino“ wird.⁴ Die Helden der Moderne sind, wie David Bowie richtig formuliert, „heroes just for one day“, ganz gleich, ob sie im Roman Lebensretter eines Kaisers oder in der Lebenswirklichkeit durch eine aus der Normalität der Alltagsroutine heraustretende couragierte Tat zu „Helden des Alltags“ werden.

Mit Hegels „prosaischen Zuständen“ ist das Heroische also nicht verschwunden, es hat sich lediglich transformiert: Trotz des Denkens der Moderne in gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Strukturen und Systemen, trotz des Verbrauchs alter, durch Nationalismen, Totalitarismen und die verheerenden Kriege des 19. und 20. Jahrhunderts desavouierter Heldenbilder – das Ende des Helden im Popsong Mitte der 1970er Jahre fällt auffälligerweise zusammen mit dem Ende des Vietnamkriegs –, gewinnt das Individuum dort seine Strahlkraft, wo es positiv aus der Anonymität dieser Strukturen heraustritt und deren Dysfunktion durch eine individuelle Tat zumindest für einen Moment heilt. Nach den Zeiten negativer Besetzung scheint gerade unsere Gegenwart so etwas wie eine neue Positivität von „Held“ oder „Heldin“ in seiner „Schwundstufe: dem Helden des Alltags“⁵ zu kennen.

Wenn Jeffery Deaver seinen offiziell von Ian Flemings Nachlassverwaltern autorisierten post- 9/11 Bond-Roman *Carte Blanche* „the man who taught us we could still believe in heroes, Ian Fleming“⁶ widmet, dann ist diese Schwundstufe gerade nicht gemeint. Denn Flemings Bond rettet keine Rentner in der U-Bahn vor pöbelnden Halbstarcken, um dann in den Schatten einer unauffälligen Alltagsexistenz zurückzutreten. Er rettet vielmehr die westliche Welt, und das immer wieder. „Myths are built on heroic deeds and heroic people“, bemerkt General G. in *From Russia with Love*, um sich dann Bond als „hero to the organization“⁷ und geeignetes Ziel für einen vernichtenden Schlag gegen den Westen präsentieren zu lassen. Bond ist

⁴ Joseph Roth: *Die Kapuzinergruft*, in: ders.: *Romane und Erzählungen*, 4 Bde., Köln 1982, Bd.4, S. 107f.

⁵ Karl Heinz Bohrer/Kurt Seel: *Zu diesem Heft*, in: *Heldengedenken*. Über das heroische Phantasma, *Merkur* Sonderheft 2009, Karl Heinz Bohrer/Kurt Scheel (Hg.), S. 751.

⁶ Jeffery Deaver: *Carte Blanche*, New York 2011.

⁷ Ian Fleming: *From Russia with Love*, London 2004, S. 44f.

ein Held alten, Hegelianischen Schlages, eines der heroischen Individuen, die „aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen“.⁸ Im Gegensatz zu den Existenzen der „gegenwärtigen prosaischen Zustände“, in denen „die äußere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigentum geschützt, und [der Mensch] nur seine subjektive Gesinnung und Einsicht für sich und durch sich“ hat, beruht im Heroischen Zeitalter unregelter Staatlichkeit „die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der eigenen Kraft und Tapferkeit jedes Individuums, das auch für seine eigene Existenz und die Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt, zu sorgen hat“.⁹

Es ist diese absolute „Selbständigkeit“, die Bond auszeichnet und zum Antipoden jener „vollkommen ausgebildeten, allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft“¹⁰ macht, die nach Hegel kennzeichnend für die Moderne und bei Fleming typisch für den Geheimdienst sind: Innendienst, Büroarbeit, Unterwerfung unter „office tyrants“ (aber auch Ehe, Kindergarten, Hausaufgabehilfe oder Familienfeiern) bilden in Flemings Universum die als „boring“¹¹ bezeichnete oder schlicht durch ihre Abwesenheit disqualifizierte, bürgerliche Kontrastfolie zu Heldentum und Abenteuer – kein Wunder, dass Bond dieser Lage so schnell wie möglich zu entkommen sucht, um in der Welt sozialer, institutioneller oder emotionaler Ungebundenheit selbständig handeln zu können. Im Gegensatz zu John Le Carrés *The Spy who Came in from the Cold*, in dem ein Intrigen- und Verratgesättigter Secret Service dezidiert wenig Platz für „ideale Gestaltung“¹² lässt, hat Flemings Bond mit derlei Abhängigkeiten allenfalls zu Beginn seiner Abenteuer zu tun, um sich dann befreit vom Dienstweg mit eigener Hände Arbeit an die Lösung der großen Probleme der Weltgeschichte zu machen. Hegels emblematische Feststellung: „Ebenso schlachten und braten die Helden selber“¹³ trifft auch auf Bond zu, und zwar nicht, weil wir ihm in *From Russia with Love* beim Bereiten seines Rühreis zusehen, sondern weil er in allen

⁸ Hegel: *Ästhetik*, S. 185.

⁹ Ebenda, S. 185.

¹⁰ Ebenda, S. 256.

¹¹ Fleming: *From Russia*, S. 102, S. 99.

¹² Hegel: *Ästhetik*, S. 192.

¹³ Ebenda, S. 256.

seinen Abenteuern ein Do-it-Yourself-Mensch ist, dessen Wesenskern die „Selbständigkeit“ der Hegel'schen „Heroenzeit“ ist.

Das ist zugleich der Grund für seine Inaktualität wie für seine Attraktivität: Er agiert als Heros einer historisch abgetanen Zeit gegen die prosaischen Verhältnisse der Gegenwart. Im Vergleich mit Le Carrés Alex Leamas wirkt er wie ein erfolgreicher Don Quijote. Er transportiert das Heroische in seiner ursprünglichen, starken Bedeutung in eine Zeit, in der es dieses Heroische eigentlich nicht mehr geben kann. Ähnliches lässt sich auch für Flemings Romane insgesamt sagen, halten sie doch mit ihren Heldensagen die uralten Mythen Erzählungen wach: Erzählungen vom Auszug des Helden, von seiner selbstgewählten emotionalen Einsamkeit und Bindungsfeindlichkeit (Aeneas *muss* Dido verlassen, ebenso wie Bond alle Frauen nach Vesper Lynds Tod verlässt oder verliert), von seiner gegen rohe Gewalt siegreichen Intelligenz (Odysseus gegen Polyphem, Bond gegen Goldfinger), seinen weltumspannenden Reisen (von Ithaka nach Jamaika, von Rom nach Las Vegas) und von seiner die Quartiere der Feinde zerstörenden Gewalt (ob Troja oder Blofelds Piz Gloria).

Wenn James Bond zu einem der erfolgreichsten modernen Mythen werden konnte, dann auch, weil unter dieser modernen Schicht der Texte Flemings wie der bald dreiundzwanzig Filme der Bond-Reihe diese alten Mythen Erzählungen liegen und sich so das Archaische mit der postindustriellen Welt der Gegenwart verbindet, die Faust mit dem Internet, die heroische „Selbständigkeit“ mit der Anonymität von Netzen und Strukturen. Mehr noch: Es ist die immer wieder zelebrierte Rettung der aus dem Ruder laufenden technischen Moderne durch die am Ende stets obsiegende Hand 007s, die den Erfolg der Serie garantiert. Gerade in seiner seriellen Inaktualität liegt die Zukunft James Bonds.

Die Beiträge in diesem Band tragen der mythischen Vielschichtigkeit und der in jedem Roman und in jedem Film stets aufs Neue mit ihr spielenden Erfolgsstory des modernen Helden James Bond Rechnung. Im ersten Teil geht es um die narrativen Muster der Romane Ian Flemings, die die Genese des literarischen Helden James Bond erst möglich gemacht haben. Die Beiträge im zweiten Hauptteil widmen sich den medialen Expansionen der Bond-Stoffe in Parodien, Filmen und Filmmusik, mit denen aus dem literarischen Phänomen 007 erst das Bond-Universum und der weltumspannende Erfolg der Marke Bond werden konnte. Der letzte Hauptteil richtet den Fokus explizit auf die

mythische Dimension der Bond-Serie und fragt etwa nach ihren antiken Vorbildern in der Odyssee oder religiösen Opfer- und Erlösungsmustern. Zusammen genommen versammelt der vorliegende Band originelle Perspektiven aus unterschiedlichen Fachdisziplinen von Literatur- und Sprachwissenschaften bis zu Musikwissenschaft und Physik auf die vermeintlich allzu wohl bekannte Figur James Bond.

Wenn im Oktober 2012 mit *Skyfall* der dreiundzwanzigste Film der Bond-Serie in die Kinos kommt, wird es unser Held wieder einmal verstehen, die tödlichen Fallen seiner Gegner und oft genug auch die Gesetze der Natur wenn auch unter größten Mühen zu überwinden – und vom Himmel fallen die anderen.

Die Herausgeber danken allen Beitragenden und Teilnehmenden der Ringvorlesung „James Bond – Anatomie eines Mythos“ an der Universität Hamburg im Wintersemester 2009/2010 und besonders Nadine Otto und Catharina Meier für die Redaktion dieses Bandes.

I IAN FLEMING UND JAMES BOND

Ian Fleming und James Bond

Die Genese eines literarischen Helden

Johann N. Schmidt

Vordergründig gehören die James Bond-Romane und die nach ihnen entstandenen Filme zu einer der größten Erfolgsgeschichten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Allein die anfängliche Auflage für *Casino Royale* von 12.000 Exemplaren, die dem Autor gerade mal £ 2.000 einbrachten, schnellte innerhalb von zwölf Jahren auf die astronomische Gesamtauflage von 27 Millionen Exemplaren hoch. Befördert wurde der Aufstieg zum Bestseller durch die Verfilmungen, von denen Fleming nur noch die ersten beiden – *Dr. No* und *From Russia With Love* – erlebte.

Die Schilderung einer beispiellosen literarischen Karriere ist freilich so lange uninteressant, als sie einzig den vorgegebenen Mechanismen einer *success story* folgt, deren Pfeil geradewegs nach oben weist. Damit verfällt sie dem weit verbreiteten Irrtum, der Autor stünde im Kontrollzentrum einer strategischen Planung, die die Rezepte für die Produktion von Bestsellerliteratur parat hält. So sehr jedoch Fleming einen untrüglichen Instinkt für einprägsame Situationen und populärkulturelle Erfolgsmuster besaß, so sehr er auch – wie wir noch sehen werden – an der Vermarktung seiner Bücher durchaus aktiv beteiligt war, so wenig sind dies ausreichende Gründe für die Entstehung des „Mythos James Bond“. Dieser Mythos ist nur zum Teil und eher oberflächlich mit den bekannten Stationen von Ian Flemings Biographie verwoben. Meine These ist, dass viele andere Faktoren ihren Anteil daran hatten: sicherlich das literarische und allgemein kulturelle Umfeld jener Zeit; immer stärker werdende Zweifel an der geopolitischen Bedeutung Englands sowie an einer spezifischen „Englishness“ nach dem Zweiten Weltkrieg; schließlich eine Umbruchsituation ab den Mittfünfzigern vom Wohlfahrtsstaat zu einer verstärkten Konsumorientierung. Diese und andere Aspekte, die auch in der Person von

Fleming begründet liegen, machen die Genese der Bond-Romane sehr viel spannender und auch widersprüchlicher, als es die vermeintliche Eindimensionalität ihrer Plotkonstruktion vermuten lässt. Kurz: Bestsellererfolge sind weit weniger selbstverständlich und auf dem Reißbrett „kalkuliert“, als es den Anschein hat.

Die wohl simpelste und deshalb in der Literatur am ausführlichsten behandelte Frage zielt darauf ab, wieviel an Flemings eigenen Erfahrungen und Beobachtungen in die Romane eingeflossen ist. Im Vorwort zu *From Russia With Love* schreibt der Autor selbst: „Not that it matters, but a great deal of the background is accurate“¹, und immer wieder hebt er hervor, dass seine journalistische Ausbildung und seine Arbeit im Geheimdienst von größerem Wert gewesen seien als alles, was ihm die englische Literatur vermittelt habe. „Not that it matters“: natürlich ist Fleming stolz auf eine gewisse Faktentreue, etwa bei der Beschreibung des nur für Insider zugänglichen Konferenzraumes von SMERSH, er weiß aber auch, dass noch das Unglaublichste und Phantastischste erst dann funktionieren können, wenn ihnen eine faktische Grundlage unterliegt. Ansonsten redet er eher in echter oder gespielter Abschätzigkeit davon, dass Bond „the author's pillow fantasy“ sei, also ein Fantasieprodukt, das an der prekären Schwelle zwischen erotisch aufgeladenem Wachzustand und Traum ausgedacht wird: „I admit that Bond is very much the Walter Mitty syndrome² – the feverish dream of the author of what he might have been – bang, bang, kiss, kiss – that sort of stuff.“³ Und ganz unverblümt definiert Fleming sowohl seine literarischen Ziele als auch sein Zielpublikum: „The target of my books...lay somewhere between the solar plexus and, well, the upper thigh [...] I write for warm-blooded heterosexuals in railway trains, aeroplanes and beds.“⁴

¹ Ian Fleming: *Author's Note*, in: ders.: *From Russia With Love*, New York 1987.

² Walter Mitty ist der Held in einer Kurzgeschichte von James Thurber, ein Tagträumer mit lebhafter Vorstellungskraft, der sich mal als Pilot, als großer Chirurg oder als skrupelloser Killer herbeiphantasiert.

³ Zit. in James Chapman: *Licence to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films*, London 1999, S. 14.

⁴ Ian Fleming: *How to Write a Thriller*, in: *Books and Bookmen* (May 1963), S. 14.

Dieses Renommieren mit einer als selbstverständlich ausgestellten Normalität und der Bezug auf leichte Lektüre auf Reisen und kurz vor dem Einschlafen konstituiert die eine Seite der Romane, die oft genug als Charakteristikum von *pulp fiction* beschrieben wurde. Wir entdecken darin vor allem Klischeebilder einer Männlichkeit, die noch nicht ganz verloren ist, solange es Bond noch im buchstäblich letzten Moment gelingt, die lesbische Pussy Galore umzudrehen und in die Männerwelt zurückzuholen. Bezeichnend aber scheint mir zu sein, dass solche Stereotypen nicht aus einer selbstverständlichen, gefestigten Sexualität erwachsen, sondern einer tiefen Zerrissenheit und auch privaten Ängsten, die Fleming zeit seines Lebens verfolgt haben. Dies wäre denn die andere, die dunklere Seite seiner Biographie, die auch in seinen Romanen eine unübersehbare Spur hinterlässt und nicht als vernachlässigbarer Biographismus abgetan werden kann. Ich komme darauf noch zurück.

Ein zweiter Grund, sich auf den literarischen Bond einzulassen, besteht natürlich im Vergleich zu all den filmischen Bond-Verkörperungen. Dabei geht es nur in zweiter Linie um die Frage, welcher von ihnen der Fleming-Figur am nächsten kommt, sondern um die sehr viel interessantere Beobachtung, welche Ablösungsprozesse sich vollzogen haben, bis Bond nicht mehr ein wie immer definierter Charakter war, sondern eine „Trademark“, ein Markenartikel zum vielfältig ausgestalteten Konsum. Je stärker er sich freilich von Fleming entfernte, umso notwendiger die zitathafte Rückversicherung auf den Ur-Bond. Das Vermarktungsgebot, das den Helden in vielen Formen verfügbar machte, musste immer wieder auch dem Anspruch auf Einmaligkeit gerecht werden, der sich bereits im Namen manifestierte: „My name is Bond, James Bond.“

Ich will zuerst auf jene Aspekte in Flemings Biographie eingehen, die am offensichtlichsten einen Vergleich zwischen Autor und literarischer Figur herausfordern. Dass dies kein Eins-zu-Eins-Verhältnis ist, versteht sich von selbst, zumal Fleming selbst immer wieder betont hat, dass bei der Ausgestaltung seines Helden auch Projektionen und Wunschträume eine kaum zu überschätzende Rolle spielten.

Geboren wurde Ian Lancaster Fleming 1908 im Londoner Nobelbezirk Mayfair als Sohn eines konservativen Abgeordneten, was ihm später sicherlich die Kontakte zur Politik erleichterte. Seine Erziehung in Eton und seine Ausbildung an der Militärakademie von

Sandhurst waren nicht nur die üblichen Stationen für einen jungen Mann aus gehobener Schicht, sie bestimmten auch auf typische Weise sein Sozialverhalten: nämlich einen durchaus geläufigen Habitus aus jugendlichem Ungestüm und scheuer Zurückhaltung, aus perfekten Umgangsformen und einer brutalen Direktheit vor allem in der Erotik. Dass er für die Prüfung beim britischen Außenministerium sein Deutsch ausgerechnet im Wintersportort Kitzbühel auffrischte, kam den späteren Skiszenen in den Bondromanen zugute. Als es mit der Diplomatie nicht klappte, arbeitete er als Journalist für die Presseagentur Reuters, die ihn in Moskau um ein Interview mit Stalin bat, das freilich nie stattfand. In den dreißiger Jahren arbeitete Fleming in London als Aktienhändler und Börsenmakler, bevor er 1939 nach seiner Einberufung persönlicher Assistent des Chefs des Marine-Nachrichtendienstes wurde. Dort brachte er es zum Commander, eben jenem Dienstgrad, den auch James Bond einnimmt. Als Planer einer Sondereinsatztruppe führte er geheimdienstliche Aktionen durch, die ihn mit dem Premier Winston Churchill zusammenführten. Nach dem Krieg kehrte er zum Journalismus zurück und übernahm das Auslandsressort eines Zeitungskonzerns.

Neben dieser offiziellen Biographie gibt es auch eine private Existenz, die vor allem deshalb relevant ist, weil Fleming sie nur selten von seiner öffentlichen abschottete. Anders als in den Verfilmungen führt Bond auch ein Privatleben in einem Apartment nahe der King's Road, ähnlich wie sein Schöpfer, der seine Affären freilich auf mehrere Wohnungen verteilte. Von daher überrascht es nur wenig, dass Flemings Verhältnis zu Frauen seit frühen Jahren von Draufgängertum und Bindungsangst bestimmt war. Mary Pakenham, eine enge Vertraute, stellte fest, dass seine Konversation im Wesentlichen nur zwei Themen kannte: „himself and sex.“⁵ Gegenüber Bekannten rühmte er sich eines „one-night stand“ mit der Frau des Operntenors Richard Tauber in einem Schlafwagen⁶ – „to the hasty metal gallop of the wheels“, wie wir später in *From Russia With Love* lesen werden. Am nächsten Morgen machte er der Partnerin klar, dass die Beziehung beendet sei, und auch dies finden wir später in literarischer Verarbeitung: „The lengthy approaches to a seduction bored him [Bond] almost as much as the

⁵ Andrew Lycett: *Ian Fleming*, London 1995, S. 84.

⁶ Ebd., S. 98.

subsequent mess of disentanglement.“⁷ Mit seiner späteren Frau Ann unternahm er am Vorabend ihrer Heirat mit einem anderen Mann einen Spaziergang durch den Hyde Park. Sie machte ihm klar, dass sie die Hochzeit unverzüglich absagen würde, wenn er sich eindeutig auf sie festlegen könnte, wozu er jedoch nicht bereit war. Einer der Freunde kommentierte: „It makes absolute sense. She’s marrying Rothermere and Ian’s round the corner in a flat.“⁸

1952 schließlich, als er im Alter von 43 endlich einer Heirat mit der inzwischen wieder geschiedenen Ann einwilligte, begann er seinen Erstling *Casino Royale* zu verfassen, wozu er gerade einmal zwei Monate benötigte. Sehr zum Ärger von Ann begründete er es damit, dass er angesichts der drohenden Ehe ein wenig Zerstreung brauchte. Da er keinen literarischen Agenten hatte, führte er die Verhandlungen mit dem renommierten Verleger Jonathan Cape selbst, der ihn mitleidlos abschmettete, als Fleming auf einer Erstauflage von 10.000 insistierte und respektlos anfügte: „I hope this figure will not give you sleepless nights.“⁹ Der Autor ging sogar so weit, dem Verlag das Buch mit dem Hinweis auf das Wort „royale“ im Titel schmackhaft zu machen, denn war es nicht auch das Jahr der Krönung von Elisabeth zur Königin?

Dass Fleming während eines Aufenthalts in Jamaica die Ausgabe eines Ratgebers über die Vögel auf den Westindischen Inseln erworben hatte, der von dem Ornithologen James Bond verfasst war, ist bekannt.. Er habe sich für diesen Namen entschieden, weil er sehr viel zeitgenössischer sei als ein altmodischer Phantasienamen wie Sapperish Peregrine Maltravers. Bond sollte, so Fleming, möglichst unauffällig sein: „Exotic things would happen to and around him but he would be a neutral figure – an anonymous blunt instrument wielded by a Government Department.“¹⁰

Über die lebensweltlichen Vorbilder von James Bond ist viel spekuliert worden. Vermutlich ist er ein Konglomerat aus mehreren Attachés und Spionen, die Fleming in seiner Geheimdienstzeit traf. Ein erst 2009 auf sat3 ausgestrahltes Fernsehfeature¹¹ nennt den serbischen

⁷ Ian Fleming: *Casino Royale*, New York 1990, S. 148.

⁸ Zit. in Lycett: *Ian Fleming*, S. 158.

⁹ Zit. in ebd., S. 231–2.

¹⁰ Zit. in ebd., S. 223.

¹¹ Jane Armstrong: *Der Mann, der 007 war* (Original: *True Bond*). Ausstrahlung 3sat, 6. Juni 2009.

Doppelagenten Dusko Popov als wichtigste Inspirationsquelle. Popov arbeitete für die Briten zu einer Zeit, als der MI5 ein Netz von Geheimagenten aufbaute und den Deutschen Falschinformationen über die englischen Absichten zuspiesen wollte. Popov ließ sich auf das Spiel ein, tötete seinen Chauffeur, der ihn ausspionierte, und täuschte die deutsche Abwehr mit gefakten Erkenntnissen. In dieser Zeit perfektionierte er die Kunst, geheime Nachrichten zu übermitteln, so mittels bestimmter Ziffern am Roulettetisch oder mit unsichtbarer Tinte oder mit staubkorngroßen Microdots, die sich in Schreibmaschine-Buchstaben versteckten und nur mit Mikroskop zu entziffern waren. Als ihn die Deutschen beauftragten herauszufinden, ob und wie die Alliierten die Invasion Europas planten, wurde es eng für ihn. Er war bereits über den D-Day in der Normandie informiert, erfand für die Deutschen jedoch eine Phantomarmee, die Hitlers Soldaten nach Calais umleiten sollte. Sein Auftrag verlangte so viel strategisches Geschick, dass sich Popov nach dem Krieg in einer Fernseh-Talkshow über Bond eher despektierlich äußerte: „All fictional. He would survive not even 24 hours.“

Dass es für Bond mehrere reale Vorbilder gab, schließt nicht aus, dass sich Fleming ein Wunschbild seiner selbst konstruierte. Seine Biographen stellen übereinstimmend fest, dass er gerne so geradeheraus und tatkräftig wie sein Held gewesen wäre, gerade weil er an seiner immer wieder durchbrechenden Passivität und Wankelmütigkeit litt. Immerhin schrieb er seinem Protagonisten erstaunlich viele seiner eigenen Vorlieben zu, die ihn als Mann von unfehlbarem Geschmack ausweisen sollten: so raucht Bond, wie seinerzeit Fleming, ausschließlich Zigaretten der Nobelmarke *Morlands*, erlaubt sich ein Glas vom 46er Dom Perignon, trägt eine Rolex Oyster Perpetual, massiert sein Haar mit Pinaud Elixir, dem „König der Shampoos“, verzehrt zum Frühstück Toast mit Jersey Butter und norwegischem Honig von Fortnum & Mason's und schlüpft nach Ablegen eines Hongkong-Seidenpyjamas in seine Sea-Island-Baumwollunterwäsche. Kritiker haben in dem Renommieren mit exklusiven Luxusartikeln einen unerträglichen Snob-Appeal gesehen; erst der Psychopath Bateman in Ellis' *American Psycho* wird den Leser wieder so ausführlich über die von ihm präferierten Markenartikel informieren. Fleming sah das weitaus entspannter: „My books are spattered with branded products of one sort or another as I think it is stupid to invent bogus names for

products which are household names [...].“¹² Wenn wir freilich die Bond-Romane im sozialhistorischen Kontext der fünfziger Jahre sehen, so stellen sie auch einen Abschied von der Nachkriegsperiode dar, jener „period of austerity“, die eine Periode der Sparmaßnahmen und staatlich auferlegten Einschränkungen war. Flemings Romane liefern einen ersten, zugleich unübersehbaren Hinweis auf den „consumerism“ unter Premier Macmillan, der seinen Wahlkampf mit dem Slogan „You’ve never had it so good“ bestritt.

Freilich, Mitte der fünfziger Jahre war Fleming nahe daran, am Ende von *From Russia With Love* seinen Helden den Todesstoß zu versetzen, da die Tantiemen in keiner Relation zu Zeit und Energie standen, die er in die Romane investierte. Ganz anders als die späteren Filme, die einen Anschluss trailer auf Bonds weitere Abenteuer in diesem Kino enthielten, gab es bei Fleming gewöhnlich keine Rückversicherung. Schon in *Casino Royale* bleibt Bond desillusioniert zurück, da Vesper Lynd nicht nur ihn persönlich, sondern die ganzen westlichen Geheimdienstaktionen verraten hat: „The bitch is dead now“, lautet sein bitterer Kommentar. In *Moonraker* erkennt Bond „the pain of failure that is so much greater than the pleasure of success.“¹³

Einen gehörigen Schub zumindest bei der Auflage verdankte Fleming einem Comic-Strip in der Zeitung *Daily Express* aus dem Beaverbrook-Konzern, wo man das eigene Weltbild bestätigt sah: ein ständiger Kampf zwischen der freien Welt und der Sowjetunion, zwischen Großbritannien und den nicht-angelsächsischen Ländern, zwischen Loyalität und Verrat. Dass *From Russia With Love* dann auch noch als Fortsetzungsroman veröffentlicht wurde, bedeutete den endgültigen finanziellen Durchbruch noch vor den Verfilmungen.

Ein wesentlicher Grund, warum Fleming dennoch immer wieder ein Ende der Bond-Serie erwog, war sein Ungenügen an der einmal gefundenen Formel des Plotaufbaus und den nur durch Variation veränderbaren Erzählschemata. Vor ihm lag, wie er klagte, „nothing but a vista of fantastic adventures on more or less the same pattern, but losing freshness with each volume.“¹⁴ Immer wieder sollte Fleming seiner Unzufriedenheit Ausdruck geben: Er habe an die Erfolgs-Trias

¹² Zit. in Lycett: *Ian Fleming*, S. 333.

¹³ Ian Fleming: *Moonraker*, London 2006, S. 254.

¹⁴ Zit. in Lycett: *Ian Fleming*, S. 255.

„Bonds & Blonds & Bombs“¹⁵ (Bonds, Blondinen und Bomben) geglaubt, doch erweise es sich als „very difficult to find new ways of killing and chasing people and new shapes and names for the heroines.“¹⁶

Dass wir die Bond-Romane auf sehr unterschiedliche Weise rezipieren können, zeigt Marc Föcking in seinem Beitrag zu diesem Band. Doch auch Fleming hatte als sein gleichsam eigener Rezipient äußerst widersprüchliche Auffassungen von seinen literarischen Talenten. Mal reduzierte er die Bond-Romane auf „kiss, kiss, bang, bang“, dann suchte er durchaus den Vergleich mit Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Eric Ambler und sogar Graham Greene, und er beteuerte, dass er nicht wirklich den Markt für populäre Literatur anvisiert hätte, anders als in seiner Aussage über heterosexuelle Männer in Zügen, Flugzeugen und Betten: „In hard covers my books are written for and appeal principally to an ‚A‘ readership but they have all been reprinted in paperbacks both in England and America and it appears that the ‚B‘ and ‚C‘ classes find them equally readable, although one might have thought that the sophistication of the background and detail would be outside their experience and in part incomprehensible.“¹⁷ Vielleicht mehr als an allem anderen lag Fleming an der Anerkennung durch den Meister der amerikanischen „hard-boiled school“, Raymond Chandler, der wie er eine englische Public School besucht hatte, einen Horror vor gesellschaftlichen Zusammenkünften hatte und sich sehr gut in viel schäbigeren Welten als die seine eindenken konnte. Immer wieder ermunterte Chandler seinen britischen Kollegen, die Balance zwischen Realität und Fantasie zu wahren und den Helden nicht mit allzu großen geistigen Kapazitäten auszustatten: er ziehe Bond vor, „exposing himself unarmed to half a dozen thin-lipped killers, and neatly dumping them into a heap of fractured bones.“¹⁸ In einer Kritik zu *Dr. No* rühmte Chandler den Rhythmus, das Gespür für Lokalitäten und vor allem die Abkehr vom „conventional mandarin English“,¹⁹ also einem antiquierten Idiom der Oberklasse.

¹⁵ Zit. in ebd., S. 364.

¹⁶ Zit. in ebd., S. 284.

¹⁷ Zit. in John Pearson: *The Life of Ian Fleming: The Man Who Created James Bond*, London 1966, S. 299.

¹⁸ Zit. in Lycett: *Ian Fleming*, S. 289.

¹⁹ Zit. in ebd., S. 332.

Ich erwähnte schon, dass Fleming durchaus seine vielfältigen Kontakte zu Journalisten spielen ließ, um positive Kritiken zu ermutigen, doch gab es spätestens bei *Dr. No* eine starke Gegenfraktion, die die ihrer Meinung nach unerträgliche Mischung aus Sex und Sadismus in den Bond-Romanen monierte. Fleming war bekannt dafür, dass er daheim Bücherregale voll mit Erotica und Bänden über Flagellantentum besaß, jene sehr englische Motivtradition mit strengen Schoolmistresses in Uniform, die sich mit einer Peitsche über kniende Männer aus der Upper Class beugten. Warf eine von Flemings Besucherinnen darauf einen Blick, bemerkte er ohne Umschweife: „I say, are you getting a kick out of that?“²⁰ Seine Gäste waren immer wieder von einem Hang zum Sadistischen berührt, den sie auch in seinen Romanen anzutreffen glaubten, so wenn in *Casino Royale* Bonds Genitalien mit einem Teppichklopfer buchstäblich vermöbelt werden, wenn in *The Spy Who Loved Me* angedeutet wird, dass die meisten Frauen insgeheim Gewalt beim Sex herbeisehnen und sie mit Dankbarkeit quittieren würden, oder wenn in *From Russia With Love* beim Kampf der Zigeunerinnen bei einem der Mädchen Blut von der entblößten Brust tropft. Schon im eigenen Haus kamen solche Phantasien nicht sehr gut an, und wenn seine Frau Ann Literatenfreunde wie Evelyn Waugh, Somerset Maugham, Stephen Spender sowie den Maler Francis Bacon um sich scharte, konnte man sicher sein, dass einige Augenbrauen ebenso hochgezogen wurden wie bei Flemings rüden Ausfällen gegen Homosexuelle, was freilich das Paar nicht hinderte, enge Beziehungen zu Noel Coward, Truman Capote und Bacon zu unterhalten.

Zuerst war es der englische Literaturwissenschaftler Bernard Bergonzi, der Fleming der Vulgarität und der Angeberei zieh. Der *Manchester Guardian* zog nur wenig später nach, worauf Fleming nicht ohne Ironie auf gängige Erklärungsmuster verwies: „Perhaps Bond's blatant heterosexuality is a subconscious protest against the current fashion for sexual confusion. Perhaps the violence springs from a psychosomatic rejection of Welfare wigs, teeth, and spectacles. Who can say?“²¹ Fünf Tage später dann erschien Paul Johnson's berühmter Aufsatz im *New Statesman* unter dem Titel „Sex, Snobbery and Sadism“. Darin bezeichnet er *Dr. No* als „the nastiest book I have ever

²⁰ Siehe ebd., S. 86.

²¹ Zit. in ebd., S. 331.

read“, so wie später auch Charles Stainsby von der Zeitschrift *Today* über *The Spy Who Loved Me* feststellen sollte, es sei „the nastiest and most sadistic writing of our day“. Johnson fährt in seiner Schmährede fort: „There are three basic ingredients..., all unhealthy, all thoroughly English: the sadism of a schoolboy bully, the mechanical two dimensional sex-craving of a frustrated adolescent, and the crude snob cravings of a suburban adult.“²²

So sehr nun Fleming durch manche seiner Äußerungen und Textpassagen die Polemik geradezu herausforderte, so sehr gilt auch für ihn der Merksatz von D.H. Lawrence: „Never trust the author, trust the tale“. Wenn wir uns die Bond-Romane genauer ansehen, werden wir in ihnen eine Ambiguität feststellen, die nur schwer aufzulösen ist, die aber vielleicht auch eine Erklärung für ihren enormen Erfolg liefern kann. Einige der Beschreibungselemente sind von einer krassen Kolportagehaftigkeit, andere wiederum von großer Raffinesse und Genauigkeit. Bond selbst ist nicht nur dem Namen nach alles andere als der klassische Held von Spionagegeschichten in der Tradition von John Buchan. Als Fleming 1958 eine Reihe unrealisierter Treatments für TV-Verfilmungen verfasste, gab er auch einige Empfehlungen für die Besetzung: „There should, I think, be no monocles, moustaches, bowler hats, bobbies or other ‚Limey‘ gimmicks.“²³ There should be no blatant English slang, a minimum of public-school ties and accents.“²⁴ Bond, der sich allenfalls mit Konsumenten-Insignien der Oberklasse schmückt, ist im Grunde weitgehend klassenlos, ein Profi, der gerade dem Ideal des Amateurs, wie es sich die herrschenden Eliten zum Vorbild nahmen, *nicht* entspricht. Dies ist, wenn man so will, sein *modernes* Profil.

Andererseits ist er eine archetypische Heldengestalt und zugleich ein prototypisch *englischer* Held, der den Mythos der Englishness wie eine Fackel weiterträgt, ein St. George im Kampf mit dem Drachen. Fast programmatisch erläutert Bond die Grundbedingung seiner Existenz, als er in *Casino Royale* auf seinen Widersacher verweist: „Le Chiffre was

²² Paul Johnson: *Sex, Snobbery and Sadism*, in: *New Statesman* (5 April 1958), S. 331.

²³ „Limey“ ist ein amerikanisches Slangwort für Tommy, also den typischen Briten. Ursprünglich bezeichnete es einen britischen Seemann, so genannt wegen des von der Marine verordneten Konsums von Limonensaft zur Bekämpfung von Skorbut.

²⁴ Zit. in Chapman: *Licence to Thrill*, S. 44–45.

serving a wonderful purpose, a really vital purpose, perhaps the highest purpose of all. By his evil existence, which foolishly I have helped to destroy, he was creating a norm of badness by which, and by which alone, an opposite norm of goodness could exist.“²⁵ Wie in allen oppositionellen Zuordnungen herrscht auch hier das strenge Prinzip der Komplementarität: ohne Schurken keine Helden. Während nun die Bösewichte machtvolle Apparatschiks sind, schafft sich Bond einen Freiraum für Spontaneität, Improvisation und Eigeninitiative gemäß der Devise: „Von den drei Optionen des Gegners, die du kennst, nimmst du für gewöhnlich die vierte.“ Er begreift sich als bewegliche, auch im ideologischen Sinne freie Figur, die hin und wieder sogar den Direktiven von M, einem paternalistischen Vertreter des Establishments, zuwiderhandelt.

John Le Carré, der im Zusammengang mit Flemings Romanen von „cultural pornography“ sprach, sah Bond als eine Art Superman, der jedes Gesetz brechen und mit der Lizenz zum Töten jedes Verbrechen begehen könne, solange es im Namen nebulöser patriotischer Ideen geschehe.²⁶ Wer je Le Carré gelesen hat, wird gut verstehen, dass er sich als Antipode zu Fleming verstand. Und doch beinhalten auch die Bond-Romane jenseits ihrer ideologischen Grundhaltung die Basissymmetrie aller Geheimdienste, der eigenen wie der gegnerischen: eine Existenz im Verborgenen, List und Tücke, Lüge und Verstellung, das tödliche Risiko der Entdeckung, Mord als kaltes, funktionales Geschäft. Ich will Fleming nicht in die Nähe von Le Carrés illusionslosen Spionagegeschichten rücken, wer aber genau hinsieht, wird entdecken, dass auch in den Bond-Romanen ein melancholischer Fatalismus vorherrscht, wie er in den Filmen nicht wiederzufinden ist.

Wenn es freilich einen Angelpunkt bei Fleming gibt, dann ist es der „myth of Englishness“, die Frage, ob es eine geschichtlich unänderliche Verhaltensdisposition gibt, die den Engländern einen global einmaligen Status verleiht, wie er sich über Jahrhunderte in der Pax Britannica ausdrückte. Heutzutage erscheinen in allen möglichen Publikationen lange Listen mit spezifischen Charaktereigenschaften, die die Englishness erst einmal definieren sollen – und zwar in einer inzwischen mittelgroßen, widerwillig europäischen Nation und einem

²⁵ Fleming: *Casino Royale*, S. 222.

²⁶ Siehe Lycett: *Ian Fleming*, S. 448.

Einwanderungsland, das seine imperiale Größe verloren hat. In früheren Zeiten war die „Englishness“ so selbstverständlich, dass sie als Problem überhaupt nicht sichtbar war. Ich denke, dass gerade in den fünfziger und frühen sechziger Jahren erste Zweifel an der herausgehobenen Rolle Englands entstanden. Die Gründe dafür kann ich nur skizzieren: 1945 war Großbritannien zwar Siegermacht, hatte aber durch den Krieg etwa ein Viertel des gesamten nationalen Reichtums verloren und galt als größte Schuldnation der Welt. Hinzu kamen der Verlust des Empires, eine Veralterung der Produktionsstätten und eine der Modernisierung des Landes entgegenstehende Klassenstruktur. Die Etablierung des Wohlfahrtsstaates unter der Labour-Regierung sorgte für staatliche Fürsorge in einer Zeit strenger Rationierungen; heute dominiert das sicherlich ungerechte Bild von hässlichen Brillengestellen, nur durch Trennwände abgeteilten Krankenstationen und weiblicher Kleidung, die es mit dem Alltagsgrau mühelos aufnehmen konnte. 1951 tauchten zwei Top-Diplomaten in der Sowjetunion auf, für die sie jahrelang spioniert hatten. Sie alle stammten aus der Oberklasse und hatten angesehene Schulen und Universitäten durchlaufen, so dass es zu einer Art Unterwanderung der bis dahin festen Überzeugung kam, dass die Oberklasse in unverbrüchlicher Loyalität zum Vaterland handelt. 1956 bereitete Premier Eden während der Suez-Krise einen Angriff zum Schutz der Kanalzone vor, wurde aber von den USA zurückgepfiffen und von der UNO als internationaler Aggressor verurteilt. Es war ein letztes imperiales Aufbäumen, das in Falkland und im Irak noch zwei Nachspiele hatte. 1963 schließlich kam es zu einem Skandal, als der mit der Schauspielerin Valerie Hobson verheiratete Heeresminister Profumo, einer der ranghöchsten britischen Geheimnissträger und Freund von Fleming, intime Kontakte mit Christine Keeler hatte, die einem Call-Girl-Ring angehörte und auch einen sowjetischen Militärattaché zu ihren Kunden zählte. Nachdem er zuerst den Kontakt vor dem Parlament geleugnet hatte, blieb ihm nach Aufdeckung der Affaire nichts anderes übrig, als den Hut zu nehmen. Es war auch der Todesstoß für die konservative Regierung, die bald von Labour abgelöst wurde. Deren Führer, Harold Wilson, hatte wiederum in Hugh Gaitskell einen Vorgänger, mit dem Flemings Frau jahrelang eine Beziehung unterhielt.

Wir müssen gar nicht erst spekulieren, wie weit diese Ereignisse dazu beigetragen haben, Englands Rolle in der Welt entscheidend zu schwächen; es wird nämlich bei Fleming explizit thematisiert. Tiger

Tanaka bemerkt gegenüber Bond in *You Only Live Twice* ganz unverblümt, die Japaner „have formed an unsatisfactory opinion about the British people since the war. You have not only lost a great Empire, you have seemed almost anxious to throw it away with both hands [...] When you apparently sought to arrest this slide into impotence at Suez, you succeeded only in stage-managing one of the most pitiful bungles in the history of the world, if not the worst. Further, your governments have shown themselves successively incapable of ruling and have handed over effective control to the trade unions [...] This feather-bedding, this shirking of an honest day's work, is sapping at ever-increasing speed the moral fibre of the British, a quality the world once so much admired!“²⁷

Bond kann Tiger nicht widersprechen, verweist aber auf andere große Errungenschaften der Engländer nach dem Krieg – die Besteigung des Mount Everest, die Erfolge im Sport, die Nobelpreise – und schließt gut gelaunt: „there is nothing wrong with the British people – even though there are only fifty million of them.“²⁸ In *From Russia With Love* bewertet General Vozdvishensky die internationalen Geheimdienste. Die britischen Spione mögen wenig verdienen und keine besonderen Privilegien genießen und nach ihrem Abschied auch nicht großartig dekoriert werden, aber sie leben vom Mythos ihrer Institution und sie lieben das Abenteuer, anders als die Amerikaner, die es nur des Geldes wegen tun oder allenfalls aus Freundschaft wie Felix Leiter, der längst nicht so tough ist wie Bond.²⁹

Einer der Widersprüche in den Bond-Romanen, der in den Filmen aufgelöst werden musste, beschreibt den Konflikt zwischen dieser eher defensiven Beschwörung eines vergangenen Mythos und einer Figur, die sich voll in der Gegenwart bewegt, in der sie auf mehr oder weniger eigene Faust die westliche Welt vor der Katastrophe rettet. Die Pax Britannica ist so zu einem Ein-Mann-Unternehmen geworden, nochmals in Flemings Worten: „an anonymous blunt instrument wielded by a Government Department.“

Ich glaube, der beschriebene Widerspruch hat auch die Besetzung in den Bond-Verfilmungen anfangs so schwierig gestaltet. Für die Rolle

²⁷ Ian Fleming: *You Only Live Twice*, London 1991, S. 76–77.

²⁸ Ebd., S. 77–78.

²⁹ Fleming: *From Russia With Love*, S. 41.

wurden zunächst Schauspieler der etwas älteren Garde mit einem sehr britischen Profil in Betracht gezogen: Trevor Howard, David Niven, James Mason, Rex Harrison, Peter Finch und Richard Burton.³⁰ Die meisten von ihnen hätten Bond als Engländer mit Moustache, steifer Oberlippe und dem Charme der Vergangenheit dargestellt, und man kann sich auch gut die Filme selbst vorstellen, wenn man sich das Kino der späten fünfziger Jahre vergegenwärtigt: der Spionagethriller galt – mit Ausnahme der amerikanischen Hitchcock-Filme wie *North by Northwest* – als kein besonders modernes Genre, meist war er mit bescheidenem Budget in Schwarz-Weiß gedreht und beschwor imperiale Größe in Billigkulissen. Flemings verzweifelte Anstrengungen, seine Romane der Filmindustrie anzudienen, widerlegen den Glauben, dass die Produzenten nur darauf gewartet hätten.

Es war Harry Saltzman, ein in London lebender kanadischer Produzent, der sich die Rechte an den Romanen sicherte. Er hatte ursprünglich mit dem Dramatiker John Osborne und dem Regisseur Tony Richardson zusammengearbeitet und war eher für das sog. „kitchen-sink drama“, also Filme aus dem Alltagsmilieu von Arbeitern, verantwortlich. Erst als er mit dem sehr viel einflussreicheren Albert R. Broccoli zusammentraf, begann das Projekt konkrete Formen anzunehmen.

Fehlte noch der Hauptdarsteller. Saltzman und Broccoli waren sich einig, dass der Bond der sechziger Jahre auch die Charakteristika des neuen Jahrzehnts verkörpern sollte: hedonistisch, körperbetont, mit virilem Sex Appeal und einer gänzlich unsentimentalen Härte. Er war sichtlich als Vertreter einer „classless ruling class“³¹ konzipiert, d.h. als Brite, der so weit amerikanisiert war, dass er auch für den internationalen Markt tauglich war. Er sollte zwar im Dienst des britischen Establishments stehen, ikonographisch aber eine durchaus plebejische Rohheit und eine lauernde Aggressivität verkörpern. Die Wahl fiel auf Sean Connery, einen bis dahin wenig bekannten Schauspieler mit schottischem Akzent, der die Anforderungen einer modernen Populärkultur perfekt erfüllte. „He looked like he had balls“, bemerkte Broccoli über seine virile Attraktivität.³² Mit Connery vollzog

³⁰ Siehe Tony Bennett/Janet Woollacott: *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, Houndsmill, S. 55.

³¹ Ebd., S. 237.

³² Ebd., S. 56.

sich in gewisser Weise sowohl der Abschied von der aristokratischen Kaste als auch vom fürsorglichen Wohlfahrtsstaat. Als er gefragt wurde, was er an Bond am meisten bewunderte, gab er eine Antwort, die auch von Fleming hätte stammen können: „His self-containment, his powers of decision, his ability to carry on till the end and to survive. There's so much social welfare today that people have forgotten what it is to make their own decisions rather than leave them to others. So Bond is a welcome change.“³³

Fleming selbst äußerte sich anfangs distanziert über die Besetzung mit Connery, doch *wie* er es tat, verdient besondere Erwähnung: „Not quite the idea I had of Bond, but he would be if I wrote the books over again.“³⁴ Und ein andermal: „It is other people who have put their own overcoats on him and built him into what they admire.“³⁵ Anders gesagt: Bond ist eine disponible, für unterschiedliche Darsteller verfügbare Figur, was erklärt, dass für viele zwar Sean Connery der ideale „Ur-Bond“ ist, es aber keinen privilegierten Bond gibt, der als Vorbild für alle Adaptionen und sonstigen Vermarktungen gelten könnte. Deshalb auch hat man Bond als den Helden einer internationalen „commodity culture“ bezeichnet. Dies geht sogar so weit, dass eine kuriose Verdrehung von Buch und Film stattfand. In einem bemerkenswerten Artikel stellt Tony Bennett fest, dass die Romane sicherlich in *dem* Sinne privilegiert seien, als sie *zuerst* da waren und als legitime Textvorlage für die filmischen Adaptionen fungierten. Wenn man aber ihre Rolle in der Konstruktion und Verbreitung der Bond-Figur bedenkt, seien die Filme eindeutig gegenüber den Romanen privilegiert, weil für die meisten Leser sie zuerst da waren und die Romane folgten.³⁶

Auf Grund der verzwickten Copyright-Situation existierten schon sehr früh Bond-Romane auch anderer Autoren wie John Gardner's *Licence Renewed. Thunderball*, das auf dem Filmscript basierte, an dem auch Gardner mitgearbeitet hatte. Oder es entstanden Filme mit dem 007-Label, oft Billigproduktionen aus Italien, die United Artists bewogen, eine Warnung herauszugeben: Nur James Bond, der Held aus

³³ Zit. in ebd., S. 58.

³⁴ Zit. in ebd., S. 57.

³⁵ Zit. in ebd., S. 274.

³⁶ Tony Bennett: *Text and Social Progress: The Case of James Bond*, in: *Screen Education*, 42 (1982), S. 11.

den Werken von Fleming, kann der Agent 007 sein.³⁷ All dies konnte nicht verhindern, dass aus den „Fleming-Romanen“ immer mehr die „Bond-Romane“ wurden, so dass die Figur selbst gleichsam die Autorschaft übernahm.

Nachdem Sean Connery ausgestiegen war und mit Roger Moore, George Lazenby, Timothy Dalton, Pierce Brosnan und Daniel Craig ständig neue Verkörperungen von Bond gefordert waren, kam tatsächlich die Idee auf, dies mit physischer Veränderung durch plastische Chirurgie zu begründen, doch letztlich genügte es, einfach zu bestätigen, dass es sich tatsächlich immer noch um James Bond handelte. So ruft Miss Money Penny entzückt aus, als ein neuer Darsteller das Büro betritt: „Same old James – only more so!“, und als Sean Connery, inzwischen älter und jahrelang aus dem Bond-Geschäft, in *Never Say Never Again* Q aufsucht, begrüßt ihn dieser mit den Worten: „Good to see you, Mr. Bond. Things have been awfully dull around here [...] Now you are on this, I hope we're going to have some gratuitous sex and violence.“³⁸

Es würde zu weit führen, aufzuzeigen, wie sehr bei den Bond-Figuren unterschiedliche Züge des Fleming-Charakters herausgearbeitet wurden: zwischen dem augenzwinkernden, nonchalanten Roger Moore und dem weitgehend humorlosen, von Selbstzweifeln geplagten Timothy Dalton liegen Welten. Und doch haben die filmischen Transformationen der Figur immer nur den einen, den absolut einmaligen Bond zum Ursprung. Zumindest am Schluss des Vortrags sei es mir erlaubt zu spekulieren: So wie sich in den Bond-Filmen die Vernichtungsenergien *und* Produktivkräfte der Gegenwart auf wundersame Weise vereinigen, so ist auch die Figur durchaus zeitgemäß: sie steht für den allseits verfügbaren, mobilen und flexiblen Einzelnen, dessen Privates (anders noch als bei Fleming) voll in seiner Agententätigkeit aufgeht. Gleichzeitig insistiert er aber auf einer unverwechselbaren Individualität, die freilich nicht auf einen Charakter alter Prägung zurückführt, sondern auf die pure Selbstbenennung, die den Namen als Markenzeichen einsetzt: „My name is Bond, James Bond.“

³⁷ Siehe Chapman: *Licence to Thrill*, S. 120.

³⁸ „Gratuitous“ im Sinne von „unmotiviert“, „ohne Sinn“ macht sich natürlich über die Kritiker lustig, die eben dies den Bond-Filmen vorgeworfen hatten.