

Andreas Jacke  
»Mein Name ist Bond – James Bond«

IMAGO

Andreas Jacke

**»Mein Name ist Bond –  
James Bond«**

**Eine filmpsychoanalytische Studie**

Psychosozial-Verlag

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.

Originalausgabe  
© 2015 Psychosozial-Verlag  
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen  
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19  
E-Mail: [info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)  
[www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,  
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Daniel Craig & DB5 aus Sykfall (2012), © Ullstein Bild  
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar  
Innenlayout: Hanspeter Ludwig, Wetzlar  
[www.imaginary-world.de](http://www.imaginary-world.de)

Satz: metiTEC-Software, me-ti GmbH, Berlin  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
[www.majuskel.de](http://www.majuskel.de)

Printed in Germany  
ISBN 978-3-8379-2437-4

# Inhalt

<b>1.</b>	<b>Einleitung: Ein unsterbliches Idol</b>	7
	Zwischen Unsterblichkeit und Vergänglichkeit, Fiktion und Realität, Psychose und Neurose, Ober- und Unterschicht	
<b>2.</b>	<b>Ian Fleming und sein Agent James Bond</b>	25
	Manie, Bindungsängste, Süchte, Ehe und die Bond-Familie	
<b>3.</b>	<b>Das phallogozentrische Abziehbild vom weiblichen Anderen</b>	45
	Jovialer Chauvinist und die Frau als Phallussymbol und Fetischobjekt	
<b>4.</b>	<b>Die verschiedenen Bond-Darsteller und ihre Charaktere</b>	65
4.1	Der souveräne Vater/Sohn	69
4.2	Der unfreiwillig Komische	72
4.3	Der snobistische Ironiker	73
4.4	Der gehobene Moralapostel	76
4.5	Der postmoderne Draufgänger	80
4.6	Der traumatisierte Realist	88
<b>5.</b>	<b>Ein zwangsneurotischer Agent in der paranoiden Welt des <i>Spectre</i>-Terrors</b>	95
	Ödipale Duelle zwischen Bond und den Schurken, zwischen Ost und West	

<b>6.</b>	<b>Bond und der Derrida'sche Andere</b>	105
	Paranoide und erotische Strukturen	
<b>7.</b>	<b>Die Inszenierung von männlicher Dominanz</b>	121
	Diskriminierung von Homosexuellen und Frauen	
<b>8.</b>	<b>Umberto Eco über James Bond</b>	133
	Codenamen, Gegensatzpaare, Serialität und die Aufgabe der Ironie	
<b>9.</b>	<b>Vom Krimi zur Science-Fiction</b>	141
	Die psychotischen und faschistoiden Charakterzüge der Schurken	
<b>10.</b>	<b>Sadistische Grausamkeiten</b>	173
	Spektakuläre Todesarten, orale Aggressionen und Erotik	
<b>11.</b>	<b>Elemente des Actionfilms</b>	189
	Rasante Fahrzeuge, Gadgets und Stunts	
	<b>Exkurs: Mr. Smileys schlechtes Gespür für Frauen</b>	201
	Ein Vergleich mit John le Carrés Agententhrellern	
	<b>Kommentiertes Verzeichnis der Bond-Filme</b>	223
	<b>Danksagungen</b>	227
	<b>Literatur</b>	229

# 1. Einleitung: Ein unsterbliches Idol

## Zwischen Unsterblichkeit und Vergänglichkeit, Fiktion und Realität, Psychose und Neurose, Ober- und Unterschicht

Du lebst nur zweimal, so scheint es zumindest  
Ein Leben für dich selbst und eines für deine  
Träume.

*Bond-Titelsong*  
You Only Live Twice (1967),  
gesungen von Nancy Sinatra

Wer ist James Bond? Die Antwort darauf wurde oft gegeben: »Wir möchten James Bond sein«, schrieb Bernd Harder (2008, S. 8). Jeder heranwachsende Junge möchte einmal wie 007 sein und den klangvollen Satz sagen können: »Mein Name ist Bond, James Bond«. Der Agent ist zunächst eine vor allem pubertäre Identifikationsfigur und stellt damit ein Vorbild, ein Idealbild, psychoanalytisch betrachtet ein Ich-Ideal männlichen Verhaltens dar. Damit wäre er innerhalb der männlichen Struktur eine Art Vaterfigur. Die jungen Männer identifizieren sich mit ihm, die jungen Frauen begehren ihn, und diese beiden Bezüge lassen sich aufgrund ihrer ödipalen Struktur unmöglich voneinander trennen. Wenn die Frauen Bond nicht so schätzen würden, gäbe es vielleicht keinen Grund mehr für die Jungen, sich mit ihm zu identifizieren. Bond ist aufgrund seiner Höflichkeit, seines Charmes und nicht zuletzt wegen seines Sex-Appeals so gerne bei den Frauen gesehen. Erst durch seine unwiderstehlichen Verführungskünste und überwältigenden Eroberungserfolge beim anderen Geschlecht sowie sein Durchsetzungsvermögen gegenüber allen männlichen Rivalen wird er dann auch für die Männer attraktiv. 007 ist ein Kavalier, ein Ritter, ein Retter und obendrein noch ein erstklassiger Verführer. Er ist unverschämt, offen und zugleich distinguiert, clever und sportlich, ein echter englischer Gentleman, aber kein Kostverächter, wie beispielsweise sein bei Weitem intelligenterer Kollege aus dem puritanischen 19. Jahrhundert, Sherlock Holmes. In diesem Buch soll gezeigt werden, was es mit dieser ungeheuer populären fiktionalen Leitfigur unserer Kultur auf sich hat, wo ihre Stärken und ihre Schwächen liegen und in welchen (psychoanalytischen) Strukturen sie in den Filmen und Romanen involviert ist.

Zweimal, in *Thunderball* (1965) und in dem von den Bond-Produzenten nicht autorisierten Remake dieses Films, *Never Say Never Again* (1983), geht Bond (beide Male gespielt von Sean Connery) in eine Klinik, um sich einer Kur zu unterziehen. In beiden Fällen stellt sich für den Zuschauer keinen Augenblick lang die Frage, ob der Geheimagent ernsthaft körperlich oder seelisch krank sein könnte und diese Kur wirklich benötigt. Im Gegenteil, er wirkt so vital wie eh und je. Während in der Verfilmung von 1965 die Gründe für den Kuraufenthalt unerwähnt bleiben, wird M in der zweiten Verfilmung, der den Agenten dorthin schickt, derart als Karikatur einer tatsächlichen Autorität dargestellt, dass die Kur nur wie eine seiner überzogenen Ideen wirkt. So kann es sich 007 leisten, anstatt der verordneten Gemüsediat seine selbst mitgebrachten Delikatessen zu essen. Im zugrunde liegenden Roman *Thunderball* (1961) wird er von M ganz ernsthaft vorher befragt, wie viel Vollkornbrot, Joghurt, rohes Gemüse, Nüsse und Frischobst er zu sich nehme. Bond lächelt und erklärt ihm freundlich, dass er eigentlich »gar nichts von all dem« essen würde (Fleming, 1992b, S. 7). Die berechtigte Sorge um seine psychische und physische Gesundheit wird hier nur als ein Spleen seines Vorgesetzten abgetan. Die Sekretärin Miss Money Penny erklärt 007 verschwörerisch und in einem ebenso entwertenden Tonfall, dass M vor einiger Zeit sogar einen Psychoanalytiker angeheuert habe, um die Leistung seiner Abteilung zu verbessern. Sie bezeichnet den Analytiker dabei gehässig als einen »Kopfschrumpfer« (ebd., S. 9).

Bonds Alkohol- und Zigarettenkonsum wird in den Romanen tatsächlich als sehr ungesund und gefährlich beschrieben, ein Motiv, das schon in den ersten Filmen mit Connery nicht mehr auftaucht. So geht es 007 nach der Kur im Roman auch tatsächlich besser (vgl. ebd., S. 48). Von psychischen Problemen des Geheimagenten ist dabei allerdings niemals die Rede, dennoch tauchen immer wieder Motive auf, die es zulassen, seine Defizite genau zu lokalisieren und zu beschreiben. Während seiner Kur flüchtet Bond vor zwei Dingen: erstens vor dem Phänomen der Krankheit, die ihn zu sehr an die Vergänglichkeit und letztendlich auch an die Kastration erinnert, und zweitens vor zu viel weiblicher oder zwischenmenschlicher Nähe. Was die Filme nur indirekt andeuten, wird in einer Szene, in der Bond zur Massage geht, so beschrieben:

»Im zweiten Abteil standen zwei Massagetische. Auf einem der Tische wabbelte der weißliche, sommersprossige Körper eines noch jugendlichen, aber verfetteten Patienten beinah obszön unter den Händen seines Masseurs. Bond, dem das alles tief zuwider war, nahm das Handtuch ab, legte sich auf den Bauch und ließ nun die härteste Tiefenmassage, die er je erlebt hatte, über sich ergehen« (ebd., S. 18).

Der männliche (und noch mehr der weibliche) Körper muss auf Anhieb ansprechend sein und ideal wirken. Andere (hier übergewichtige) Erscheinungsformen werden abgelehnt und als abstoßend empfunden. Noch deutlicher wird seine Abneigung gegen durchschnittliche (und alternde) Körper bei einem Besuch im Gesellschaftsraum: »Die warme eingeschlossene Luft und die altmodischen Weiber machten Bond Platzangst« (ebd., S. 16).

Selbstverständlich nutzt der Agent dann seine Zeit in der Klinik, um den Spuren einer Verbrecherorganisation nachzugehen und sehr erfolgreich dem attraktiven und vitalen weiblichen Personal nachzustellen und so sein Sexualleben zu genießen. Er rettet im Roman die Angestellte Patricia, die fast überfahren wird, indem er sie im letzten Augenblick um die Taille fasst und hochhebt. Patricia wird dann in der üblichen Erzählmanier von Ian Fleming als kleine erotische Sensation beschrieben, die sofort das gesamte Interesse des Geheimagenten auf sich zieht: »Der knappe Sitz ihres weißen Kittels verriet, wie wenig sie darunter anhatte. Bond fragte sich, ob sie sich hier nicht langweile und was sie mit ihrer Freizeit anfangen« (ebd., S. 17). Was ihn sexuell oder ästhetisch nicht stimuliert, lehnt er angewidert ab. Auch alle Formen von Verweichlichung oder Schwäche werden von ihm abgewehrt. So trinkt er, obwohl er Brite ist, nicht einmal Tee: »Bond haßte und verachtete Tee« (ebd., S. 27). Er bevorzugt Kaffee, der aufgrund seines intensiveren Geschmacks und seiner aufputschenderen Wirkung mehr mit Erotik, Stärke und vor allem deutlicher mit Männlichkeit assoziiert wird.

Ebenfalls nur in den Romanen ist die Beschreibung von Bonds Angst zu finden. So bekommt er »panische Angst«, als er nach seinem Freund Felix Leiter in *Live and Let Die* (1954) sucht und erfährt, dass dieser keineswegs in dem Krankenhaus liegt, von dem er angeblich angerufen wurde (Fleming, 1965, S. 111). Im selben Roman überkommt ihn unmittelbar vor einem äußerst gefährlichen Einsatz ein Angstschauer: »Bond bekam eine Gänsehaut, und die Fingernägel gruben sich in seine feuchten Handflächen« (ebd., S. 146). Doch schon kurze Zeit darauf setzt sich sein typisch englischer Pragmatismus durch: »Einen Augenblick später war Bond von praktischen Einzelheiten überschwemmt, und der Schatten der Angst hatte sich zu den dunklen Stellen unter den Palmen zurückgezogen« (ebd., S. 147). In den Filmen wird seine Angst nie thematisiert.

Das Schauspiel robuster und attraktiver Männlichkeit lässt in der Bond-Reihe kaum Schwächen zu. Die Filme erlauben keinen Einblick in das Innenleben des Agenten. So erklärte der Produzent Michael G. Wilson 1999 bei den Dreharbeiten zu *The World Is Not Enough* dem Regisseur: »James Bond spricht nie über sich« (Morgenstern, 2014, S. 150). Schon Connerys Bond ist vor allem selbst ein kinematografisches Kur-, Erholungs- oder Urlaubsbild. Der stets leicht

gebräunte Ausdruck seiner attraktiven Figur bildet das Idealbild einer unbezwingbaren, starken, entspannten und humorvollen männlichen Vitalität, die immer etwas rebellisch wirkt. Und darin, dass ihm stets alles gelingt, besteht der Kurzurlaub von der Realität, die seduktive Kraft der Filme (vgl. Stiglegger, 2006). Der Verführungscharakter der Hauptfigur ist von vornherein so selbstbewusst und ausgeprägt angelegt, dass nahezu alle attraktiven Frauen (ob in der Handlung selbst oder im Kino) Bond als begehrenswert und gut aussehend empfinden. Bereits Fleming beschrieb häufig diese Wirkung des Agenten beim anderen Geschlecht. So wird in *Moonraker* (1955) die Wahrnehmung von Gala Brand, der Privatsekretärin des Schurken Drax, die gleichzeitig für Scotland Yard arbeitet, folgendermaßen geschildert:

»Er sah gut aus, das mußte sie zugeben. Das gutgeschnittene, kantige Gesicht mit dem schwarzen Haarschopf, der ihm über die rechte Augenbraue fiel. Sehr männlich. Aber der Mund eine Spur zu grausam und die Augen kalt wie Stahl. Wären sie blau oder grau?« (Fleming, 1996d, S. 402)

Bis auf den Mund (dessen Ausdruck im zehnten Kapitel untersucht wird) stimmt bei ihm einfach alles. Man muss bei der Beschreibung der Augen, so kalt wie Stahl, unweigerlich an Daniel Craig denken. Alle anderen Attribute treffen aber ebenso auf die übrigen Bond-Darsteller zu.

Die Anfangssequenz in *From Russia with Love* (1963) zeigt, wie Bond kaltblütig ermordet wird. Erst dann stellt sich heraus, dass es sich bloß um eine Übung für einen Killer<sup>1</sup> gehandelt hat, der erst viel später versuchen wird, 007 tatsächlich zu töten. *Never Say Never Again* beginnt damit, dass Bond sich an einem Stromdraht entlang hangelt und dann in ein Haus eindringt. Er tötet alle Männer, die sich darin befinden und anscheinend eine Frau gekidnappt haben, die gefesselt auf einem Bett liegt. Doch als Bond diese Frau losgebunden hat, zückt sie ein Messer und tötet ihn. Erneut handelt es sich nur um eine Übung. Dieses Mal jedoch um eine für den Geheimagenten, um seine Form zu testen. In beiden Filmanfängen ist Bond bereits einmal tot, bevor die eigentliche Handlung überhaupt beginnt. Dieselbe Struktur lässt sich in Flemings drittem Bond-Roman *Moonraker* finden. Dieser beginnt mit einem Schießtraining im Keller des

---

1 Im folgenden Text wird zwischen Killern und Schurken stets unterschieden. Die Handlanger der Schurken werden hier als Killer bezeichnet, weil das ihre vornehmliche Aufgabe ist. Als Schurke wird hingegen ausschließlich der eine singuläre, große Gegenspieler Bonds, der Initiator und Hauptbösewicht, klassifiziert.

MI6, bei dem 007 getötet wird (vgl. ebd., S. 317). Wie ein Phönix aus der Asche kehrt der Geheimagent dann wieder ins Leben zurück. Viele Filme haben bereits im Titel eine Anspielung auf seine ständigen Begegnungen mit dem Tod, dem er oft nur um Haaresbreite entkommen kann. In dem Roman *Moonraker* ist Bond, 37 Jahre alt, fest davon überzeugt, dass er das 45. Lebensjahr nicht erreichen wird: »Er sagte sich ganz nüchtern, daß die Chance, diese acht Jahre zu überleben, nicht allzu groß war« (ebd., S. 323). In dem Film *Casino Royale* (2006) äußert er gegenüber seiner von ihm enttäuschten Vorgesetzten M, dass es kein langfristiger Fehler gewesen sei, ihn zu einem 00-Agenten zu machen, da Männer, die in dieser Abteilung arbeiten, schließlich keine langen Lebensaussichten hätten. Aber dennoch entkommt er dem Tod immer wieder, worüber – wie in so vielen Filmen dieser Art – von Anfang an kein Zweifel besteht. James Bond kann »nicht« getötet werden. So taucht das Merkmal, dass er aufgrund der Risiken, die er eingeht, eigentlich über mehrere Leben verfügt, bereits in dem Filmtitel *You Only Live Twice* (1967) auf. Bond ist also in gewisser Hinsicht »unsterblich«, und das ist zugleich eine besonders wichtige Eigenschaft für seine Existenz als langjährige Kinofigur und seinen Status als immerwährendes Idol.

Die Unsterblichkeit dieses Idols ist mit einer weiteren besonders interessanten und für eine Serie ungewöhnlichen Ebene verknüpft: Die Schauspieler, die Bond spielen, altern, der Agent selbst jedoch nicht. Oder wenn man es etwas konkreter auffasst, dann altert er höchstens um 21 Jahre. Der erste Bond-Darsteller Sean Connery war 32 Jahre alt, als er die Hauptrolle in *Dr. No* (1962) übernahm, und er war 53 Jahre alt, als er sie zum letzten Mal in *Never Say Never Again* spielte. Bereits in *Diamonds Are Forever* (1971) trug er ein Toupet und war auch nicht mehr ganz so schlank wie zu Beginn seiner (Bond-)Karriere. Sein Nachfolger George Lazenby war 30 Jahre alt. Roger Moore spielte den Agenten die längste Zeit am Stück, von *Live and Let Die* (1973) bis zu *A View to a Kill* (1985) in insgesamt sieben Filmen. Im Alter von 46 Jahren erhielt er die Rolle, die er mit 57 an Timothy Dalton übergab. Dieser übernahm den Part mit 41 Jahren und gab ihn mit 43 schon wieder auf. Pierce Brosnan spielte Bond im Alter von 43 bis 50 Jahren. Daniel Craig übernahm die Rolle schließlich mit 37 Jahren und ist heute beim Filmstart von *Spectre* (2015) 47 Jahre alt. Ein immer wiederkehrendes Problem war die Ablösung der Darsteller, wenn sie zu alt wurden. Da das Publikum den Bond-Darsteller im Fall von Lazenby (1969) und Dalton (1987, 1989) nicht wirklich akzeptierte, mussten die Schauspieler die Rolle sogar vorzeitig aufgeben. In jedem Fall musste die Neubesetzung erst etabliert und die Rolle auf den neuen Darsteller zugeschnitten und verändert werden. Ich werde im vierten Kapitel auf diese Veränderungen und die verschiedenen Rollenprofile im Detail

eingehen. Eine spezifisch zwangsneurotische Komponente teilen sich aber, trotz allen Unterschieden und Veränderungen, alle Bond-Darsteller.

Die Figur James Bond wird der Vergänglichkeit allein schon deshalb entzogen, weil sie nie krank oder alt wird. Weder im Kino noch in den Romanen von Fleming gibt es das Bild von Bond als einem Rentner. Craig war nach Ansicht des *Skyfall*-Regisseurs Sam Mendes der erste Bond-Darsteller, der sein wirkliches Alter von 44 Jahren auch spielen durfte (vgl. Morgenstern 2014, S. 616). In *Skyfall* (2012) geht es zum ersten Mal um das Altern von 007 und darum, dass er sowohl körperlich als auch seelisch seine Aufgaben als Agent tatsächlich nicht mehr richtig bewältigen kann. Die mit ihm beim MI6 durchgeführten Eignungstests belegen dies. Als er sich mit dem neuen jungen Q (Ben Wishaw), der nun ein typischer Computernerd ist, in der Nationalgalerie in London trifft, sitzen sie nicht zufällig vor dem Gemälde von William Turner: *Die Fighting Téméraire wird zu ihrem letzten Ankerplatz geschleppt, um verschrottet zu werden* (1838). Q erklärt Bond, dass ihn dieses Gemälde melancholisch stimme, weil es ein großes stolzes Kriegsschiff zeigt, das verschrottet werden soll. Ihr gesamter Dialog handelt von dem Wert des Alten, das den neuen Gegebenheiten nicht mehr gerecht werden kann und darum erneuert werden muss. In dem Film werden Q, Miss Moneypenny – die von nun an auch in Außeneinsätzen auftreten wird, wie man in *Spectre* sehen kann – und schließlich auch M neu etabliert.

Über Connery gab es vor einiger Zeit Gerüchte, er sei an Demenz erkrankt, die sich aber zunächst einmal als unwahr herausstellten. Connery (1930 geb.) ist jedoch mittlerweile 85, Moore (1927 geb.), der sogar drei Jahre älter ist, 87 Jahre alt. Während die Schauspieler natürlichen Alterungsprozessen unterworfen sind, scheint aber die Zeit für 007 weitgehend stehen geblieben zu sein. Doch auch diese Zeitlosigkeit täuscht: Im Grunde war Bond immer ein *Anderer*. Jeder einzelne Film unternimmt eine andere Bewegung und jeder Darsteller weicht von seinem Vorgänger ab. Wenn hier manchmal die allgemeinen Strukturen vorgeführt werden, soll das nicht darüber hinwegtäuschen, dass gerade diese Serie auch einem ständigen Wandel, einer ständigen Anpassung an ihre Zeit unterworfen war und ist. Bei aller Nostalgie und Angst vor Veränderungen ist das ein wesentlicher Faktor innerhalb der Vermarktung. Wäre es anders, dann würde es Bond heute im Kino nicht mehr geben. Er wäre vielleicht nicht *auf*, aber längst *für* die Leinwand gestorben.

Der Psychoanalytiker Fritz Riemann schrieb 1961 in seinem Klassiker *Grundformen der Angst*, dass die Ängste mit einer zwangsneurotischen Struktur vor allem die Vergänglichkeit zum Inhalt haben. Aufgrund der schon von Freud diagnostizierten Fixierung auf den analen Bereich bei einer Zwangsneurose wird jede

Veränderung als störend wahrgenommen und deshalb vermieden. Die schlimmste Veränderung, vor der jeder Mensch Angst hat, ist der Tod selbst. Innerhalb des zwangsneurotischen Diskurses wird deshalb nach enormen Absicherungen gegenüber dem Tod gesucht, die Angst vor der Vergänglichkeit »überwertig erlebt« und es wird nach Dauer und Sicherheiten Ausschau gehalten, die sich der Dynamik eines Lebensverlaufs, eines Lebensflusses verweigern und statisch versuchen, alles beim Alten zu belassen (vgl. Riemann, 1975, S. 110). Dieser konservative Gesichtspunkt, der eine künstliche, fixierte Stabilität und Erstarrung anvisiert, durch die suggeriert werden soll, alles bleibe irgendwie doch stets beim Alten, gehört ganz sicher auch zu dem Erfolgsrezept dieser über 50 Jahre alten Reihe.

Dabei war die Bond-Reihe von Anfang an als eine mehrteilige Kinoproduktion geplant. Die Produzenten kauften nicht nur die Rechte an fast allen Romanen von Fleming, sie sicherten sich auch die vollständige Finanzierung durch United Artists für sechs beziehungsweise sieben Filme (vgl. Bilkau, 2007, S. 53). Dass sie damit allerdings eine der erfolgreichsten und langlebigsten Kinoserien etablierten, konnten sie nicht ahnen. Christian Seidl erklärte, dass das Anschauen eines Bond-Films zu einem »Ritual« geworden sei. Feste Gewohnheiten und Rituale, eben einfach Wiederholungen, gehören aber zum Sicherheitsdenken innerhalb einer zwangsneurotischen Motivation. Während die ersten beiden Bond-Filme noch erste Gehversuche darstellen würden, habe, nach Seidl, die Reihe seit *Goldfinger* (1964) einen rituellen Charakter (vgl. Seidl, 2003, S. 54). Für die eingefleischten Fans, auf die anscheinend stets viel Rücksicht genommen wird, muss jeder Film bestimmte Standards erfüllen. So erklärte Produzent Wilson 1997: »Wir haben ein großes Publikum da draußen mit einer bestimmten Erwartungshaltung« (Duncan, 2012, S. 101). Doch neben dieser konservierenden Schablone, die nicht selten mit ironischer Nostalgie gefeiert wird, muss jeder neue Film genügend innovative Elemente besitzen und sich dem »Zeitgeist« anpassen. Die Zuschauer wollen überrascht werden, ohne allerdings ernsthaft an die Vergänglichkeit von Bond oder seiner Filmreihe gemahnt zu werden.

Die Bond-Reihe hat ihr Gesicht in den letzten 50 Jahren ihres Bestehens (das Jubiläum war 2012) mehrmals deutlich verändert. Einige Male ist sie dabei jedoch gescheitert, allerdings lassen sich bestimmte Grundinhalte der Filme, die aus den frühen 1960er Jahren stammen, wie Sex, Sadismus und Snobismus oder Girls, Pistolen und Gadgets, in ihr immer noch wiederfinden (vgl. Bilkau, 2007, S. 72).

Bond ist als klassisch modische Stilikone aber nicht nur unsterblich, sondern wird gerade aufgrund der deutlich motivierten perfekten Oberfläche auch gern als eine Figur betrachtet, deren Innenleben zu einfach gestrickt ist, um tiefer gehenden Analysen genügend Material zu liefern. Der Psychologe Werner Greve weist darauf hin, dass es seiner Ansicht nach für eine tiefenpsychologische

Deutung der Figur James Bond keine ausreichende Evidenzbasis gibt, wenn man nicht über »die Schwindelfreiheit« einer »Freistilhermeneutik« verfügt (Greve, 2012, S. 140). Die Kritik geht hier in zwei Richtungen. Zum einen werten sie die zugegebenermaßen einfachen Charakterzeichnungen in den Filmen ab, zum anderen einen bestimmten Interpretationsstil, zu dem auch der Poststrukturalismus gehört. In seiner poststrukturalistischen Analyse über Alfred Hitchcock ging der populäre Psychoanalytiker Slavoj Žižek schließlich so weit zu behaupten, dass er durch die Anwendung postmoderner Theorien nicht einen Kunstgegenstand erkläre, sondern umgekehrt den Kunstgegenstand nur verwenden würde, um die Theorien von Lacan, Derrida und Foucault zu veranschaulichen (vgl. Žižek et al., 2002, S. 11f.). Das Ziel »einer postmodernistischen Behandlung« sei es, »das anfänglich Vertraute des Gegenstandes zu verfremden« (ebd. S. 12).

Ein solcher Ansatz geht etwas über das Ziel hinaus und würde tatsächlich in mehr oder weniger beliebigen Interpretationen münden. Der Interpretationsfreiheit wären keine Grenzen mehr gesetzt. Weder die Psychoanalyse noch der Poststrukturalismus haben (bis auf einige Ausnahmen) jemals einen solchen Ansatz vertreten. Unbewusste Strukturen aufzuzeigen, darf nicht heißen, sich vom Untersuchungsgegenstand völlig zu emanzipieren. Die freie Assoziation ist eine Methode, um auf Spurensuche zu gehen – sie reicht aber nicht aus, um eine Interpretation zu schaffen, deren Ergebnis sich stets dem Interpretationsgegenstand anzunähern hat. Tatsächlich wird das so simpel erscheinende Phänomen der James-Bond-Filme und Romane durch eine psychoanalytische Interpretation erst einmal aus seinem bisher vertrauten Rahmen herausgenommen und soll auf eine bisher kaum gesehene Weise betrachtet werden.

Dabei erscheint mir, dass die Figur oftmals mit einer zu raschen Selbstverständlichkeit hingenommen und damit auch genauso schnell übergangen wird. In den 1960er Jahren hingegen empfanden die Kritiker das Konzept, dass ein Bösewicht die Welt zerstören und ein Geheimagent sie retten will, »einstimmig als unterhaltsam, aber absurd« (Bilkau, 2007, S. 67). Ein Bond-Film, so vermittelten die Magazine damals, transportiere »unterhaltsame Unglaublichkeit« (ebd., S. 70). Christian Lenz schrieb, »dass die Realitätsbezüge und damit auch die Psychologisierung nicht unbedingt das Hauptaugenmerk der Produzenten und Drehbuchautoren« der Bond-Filme seien (Lenz, 2007, S. 97). Harry Saltzman, einer der beiden ersten Produzenten der Bond-Filme, sagte einmal: »Ich bediene die Träume von Menschen« (Duncan, 2012, S. 50). Schon die literarische Gattung des Spionageromans verlangt einen Spagat zwischen Sensation und einem Rest von Glaubwürdigkeit (vgl. Reitz, 2009, S. 20). Das Verhältnis zwischen Realität und Virtualität gehört meiner Ansicht nach an oberster Stelle in die Markierungsleiste einer gelungenen Annäherung.

In dem Bond-Film *Die Another Day* (2002) führte der Einsatz von 500 digital animierten Sequenzen dazu, dass die Narration zu sehr an den Rand einer Science-Fiction-Geschichte gelangte, was die Zuschauer nicht mehr akzeptieren wollten. Wie schon in *Moonraker* (1979) wurde die Handlung zu »fabelhaft« und der Film damit unglaublich (dabei gibt es keinen Bond-Film, der realistisch wäre). Zu sehen ist in *Die Another Day* unter anderem eine gigantische Eiswelle in Island, die durch einen Sonnenreflektor im All ausgelöst wird und vor der Bond flüchten muss. Solche virtuell hergestellten Naturkatastrophen werden in den anderen Filmen zwar angedroht, aber niemals ausgeführt oder gezeigt. Bond gelingt es stets, den Plan des Schurken vorher zu vereiteln. Die Sequenz wirkt deshalb unglaublich, weil sie eine Weltuntergangsdrohung nicht nur im Diskurs ausspricht, sondern realisiert. Damit geht sie über den Realitätsrahmen der Reihe, ihren spezifischen Realitätsbezug, hinaus. Ein weiteres Beispiel hierfür ist, dass Bond in *Die Another Day* über ein Auto verfügt, das er unsichtbar werden lassen kann. Obwohl andere Tricks, die er mit seinem Auto vorführt, genauso unrealistisch sind, ging eine Tarnkappe, wie Siegfried sie im *Nibelungenlied* besitzt, für ein Fahrzeug doch etwas zu weit. *Die Another Day* war der erste Versuch, stärker als bisher mit CGI (visuelle Effekte, die digital am Computer animiert werden) zu arbeiten (vgl. Duncan, 2012, S. 111). Die Konsequenz war, dass man das Gefühl für das verlor, was in einem Bond-Film in Bezug auf die Darstellung der Realität noch im Akzeptanzbereich der Zuschauer lag.

Allan Cameron, der Filmarchitekt von *Tomorrow Never Dies* (1997), sagte: »Die Herausforderung bei einem Bond-Film ist, dass man die Wirklichkeit mit dem Element der Fantasie verschmelzen lassen muss« (ebd., S. 103). Er baute ein Tarnkappenschiff (das für den Radar nur schwer zu orten ist), das in der Größenordnung, in der es im Film auftaucht, niemals real existiert hat. Dieses Element wurde akzeptiert, weil das Schiff selbst nicht unsichtbar wurde, sondern lediglich vom Radarschirm verschwand. Dasselbe gab es bereits in *Moonraker*, wo die gigantische Weltraumstation von Drax von der Erde aus ebenfalls nicht mehr zu orten war. Wie man sieht, geht es dabei letztendlich nicht darum, ob solche Vorgänge technisch wirklich umsetzbar sind, sondern nur darum, ob der Zuschauer sich ihre Realisierung überhaupt vorstellen kann. Die Schauspielerin Sophie Marceau sagte: »Bond ist eine Art Fantasie in einer realen Welt« (ebd., S. 107). Der Setdesigner Ken Adam, der wie kein anderer das Outfit der frühen Bond-Filme prägte, erklärte seine Vorgehensweise so:

»Mir wurde klar, dass ich ein stärkeres Gefühl für die Kinorealität erzeugen konnte, wenn ich auf Naturalismus verzichtete und eine Vorstellung entwickelte, die dem Inhalt des Films angemessen war, um sie dann in die Phantasie des Publikums zu

übertragen – ganz gleich, wie irrational sie im wirklichen Leben wirken würde« (Smolczyk, 2002, S. 129).

Zudem sagte er: »Realität langweilt mich« (ebd.).

Gerade weil enge Realitätsbezüge keineswegs die Handlung strukturieren, sondern nur wichtige Verbindungspunkte nach außen darstellen, bietet sich hier eine psychoanalytische Deutung an. Diese schließt an das alte, aber immer noch glaubwürdige Paradigma an, das Kinoerlebnis als eine Art bewussten Traum zu interpretieren. Die James-Bond-Filme sind meiner Ansicht nach, wie alle guten Kinofilme, ein Hybrid aus Fiktion und Realität, aus Traum und Wirklichkeit und psychoanalytisch betrachtet auch aus zwanghaften und psychotischen Strukturen.

Es ist in den letzten Jahren ein spannender und aufschlussreicher Trend zu erkennen, der sich darum bemüht, nachzuweisen, ob die in den Filmen gezeigten Elemente einer naturwissenschaftlichen Überprüfung standhalten oder reine Fiktionen sind. Allerdings wird damit nur zum Teil der Realitätsbezug der Reihe (eben ihr Verhältnis zu den technischen Möglichkeiten) untersucht. Damit möchte ich die physikalischen Forschungen von Metin Tolan und anderen gar nicht infrage stellen (vgl. Tolan, 2008). Sie beantworten aber weder filmwissenschaftliche noch psychoanalytische Fragen und können hier deshalb auch nur sehr marginal behandelt werden. Andererseits besteht gerade der Stolz und Anspruch dieser Reihe darin, dass die gezeigte Technik oftmals einen sehr engen Realitätsbezug aufweist, der stärker ist, als der Betrachter vielleicht zunächst annimmt. Ohne eine »glaubwürdige Wissenschaft würden sich die James-Bond-Filme im Bereich der Fantasy bewegen« (Gresh & Weinberg, 2009, S. 256). Auf anderen Gebieten (Frauen, Handlung, Schurken) bewegen sie sich aber durchaus ständig im Fantasiebereich, woraus sie auch niemals einen Hehl gemacht haben. Ein Anreiz dafür, die Techniken in den alten Filmen nochmals zu untersuchen, sind natürlich die heute verbesserten und gesteigerten technischen Möglichkeiten. So ist beispielsweise eine Armbanduhr mit einer zusätzlich technischen Ausstattung in der Gegenwart kein Accessoire für Geheimagenten (oder Yps-Fans) mehr, sondern wird vielleicht in absehbarer Zeit neben dem Handy zur Standardausrüstung eines durchschnittlichen Bürgers in der westlichen Wohlstandsgesellschaft gehören.

Die Bond-Filme sind aber gerade deshalb so beliebt, weil sie inhaltlich stets auf der Schwelle zu einer Traumwelt stehen (vgl. Jacke, 2012). Das unbewusste Material ist zwar ähnlich wie in einer Miniaturpsychose in signifikanter Form präsent, wird aber dem Zuschauer dennoch nicht unbedingt bewusst. Es handelt sich um das unbewusste Material einer komplexen Fiktion, die auf eine Realität in einer eigentümlichen Weise referiert. Die Handlung situiert sich zwischen bewussten,