

Globale Sicherheit und ironische Selbstkontrolle: Die James-Bond-Filme der 1960er-Jahre

Marcus M. Payk

Um Anerkennung als legitimes Objekt wissenschaftlichen Fragens muss die Populärkultur längst nicht mehr kämpfen. Zwar dürfte es kaum möglich sein, die vielfältigen Ansätze zur Massen- und Unterhaltungskultur auch nur des späten 20. Jahrhunderts auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, aber unter den dabei bevorzugt behandelten Gegenständen müsste wohl den James-Bond-Filmen ein prominenter Platz eingeräumt werden. Mehr als jede andere Filmreihe haben sie ein ganzes Genre des Actionkinos definiert und Standards des Spionage- und Agententhillers etabliert, die bis heute und noch in ihrer ironischen Brechung als Referenzgröße dienen.

Es ist mithin keine Überraschung, dass sich nicht nur eine große Gemeinde von Bond-Fans mit Akribie nahezu jedem Detail ihres Helden widmet, sondern ebenso die wissenschaftliche Erkundung dieser ikonischen Heldenfigur in den letzten Jahren zu einem überaus betriebsamen Forschungsfeld herangewachsen ist.¹ Von diesen „James-Bond-Studien“ profitiert auch die nachfolgende Interpretation der frühen, vornehmlich von Sean Connery geprägten Bond-Filme der 1960er-Jahre.² Hier geht es um einige unabgeschlossene Gedanken zu der Frage, wie in den Filmen Motive von Sicherheit und Kontrolle durchgespielt und bebildert wurden und welche Korrespondenzen damit zu der historischen Situation der westlichen Industriegesellschaften, also dem vorrangigen Absatzmarkt, hergestellt wurden.

1. Begründung eines Mythos: Die Bond-Filme der 1960er-Jahre

Seinen ersten Auftritt als Prototyp eines britisch distinguierten Geheimagenten und polyglotten Abenteurers hatte James Bond bereits in dem Roman

¹ Vgl. als Einstieg etwa Tony Bennett/Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, London 1987; Edward P. Comentale/Stephen Watt/Skip Willman (Hg.), *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*, Bloomington 2005; Christoph Lindner (Hg.), *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*, Manchester 2003.

² Damit bleiben hier einerseits „On Her Majesty’s Secret Service“ (GB 1969) mit George Lazenby, andererseits „Diamonds Are Forever“ (GB 1971) mit einer Rückkehr von Connery außerhalb der Betrachtung.

„Casino Royale“ von 1953. Der Autor, Ian Fleming, hatte das Manuskript ein Jahr zuvor in seinem Winterdomizil auf Jamaika in einem Zug heruntergeschrieben, und mit ähnlicher Arbeitsdisziplin verfasste er bis zu seinem Tod 1964 nahezu alljährlich einen neuen Bond-Roman.³ Gleichwohl erlebte Bond seinen eigentlichen Durchbruch als ikonische Heldenfigur erst mit der filmischen Umsetzung der Romane seit Beginn der 1960er-Jahre. Nachdem ein knapp einstündiger Fernsehfilm zu „Casino Royale“ (USA 1954) noch weitgehend unbeachtet geblieben war (und aus Bond einen amerikanischen Agenten gemacht hatte), setzte in den 1960er-Jahren eine neue Phase der Verfilmungen ein. Mit „Dr. No“ (GB 1962) übertraf bereits der erste Film der neugegründeten Eon Productions Ltd., einer nur dem James-Bond-Stoff gewidmeten Filmgesellschaft, alle Einspielerwartungen.⁴ Von nun an wurde bis zum Ende der Dekade beinahe jährlich ein neuer, mit stetig anwachsendem Budget produzierter und immer massiver beworbener Streifen auf den Markt geworfen: „From Russia With Love“ (GB 1963), „Goldfinger“ (GB 1964), „Thunderball“ (GB 1965) und „You Only Live Twice“ (GB 1967).⁵

Diese Filme setzten nicht nur eine unvergleichliche „Bondmania“⁶ in Gang, sondern überhaupt einen regelrechten, späterhin auch als „spy craze“ bezeichneten Boom des gesamten Genres in nahezu allen Formaten.⁷ Ab Mitte der 1960er-Jahre erschien eine wahre Flut von Spionagefilmen, Fernsehproduktionen und Romanen, die sich allesamt implizit oder explizit an der Gestalt von James Bond und den narrativen Grundmustern seiner Abenteuer orientierten, diese aber bald auch parodierten; für letzteres Phänomen seien hier Filme genannt wie „Carry On Spying“ (GB 1964) oder „Dr. Goldfoot and the Bikini Machine“ (USA 1965) sowie TV-Serien wie „Get Smart“ (USA 1965–1970).⁸

Im Gegensatz zu diesen meist hastig und billig produzierten Trittbrettfahrern waren die frühen Bond-Filme handwerklich überaus professionell und aufwändig gemacht. Sean Connery verlieh der Heldenfigur ein unverwechselbares Gesicht, in dem eine britische, geradezu aristokratische Noblesse ebenso

³ Zur Person vgl. Andrew Lycett, *Ian Fleming*, London 1995, Neuauf. 2009.

⁴ Zu den Hintergründen der filmischen Vermarktung vgl. etwa Jeremy Black, *The Politics of James Bond. From Fleming's Novel to the Big Screen*, Lincoln 2005, S. 91ff.

⁵ Gute und ausführliche inhaltliche Darstellungen zu den Filmen bietet zunächst die englischsprachige Wikipedia, die hier aber nur stellvertretend für zahllose Internetangebote genannt sei. Eine gute gedruckte Übersicht ist John Cork/Collin Stutz, *James Bond Encyclopedia*, London 2007, Neuauf. 2009; dt.: *James-Bond-Enzyklopädie*, München 2008.

⁶ Vgl. James Chapman, *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*, London 1999, S. 111ff.

⁷ Vgl. Wesley Alan Britton, *Beyond Bond. Spies in Fiction and Film*, Westport 2005, S. 99ff.; Toby Miller, *Spyscreen. Espionage on Film and TV from the 1930s to the 1960s*, Oxford 2003, S. 88ff., S. 107, S. 122ff.

⁸ Vgl. Rick Worland, The Cold War Mannerists. The Man From U.N.C.L.E. and TV Espionage in the 1960s, in: *Journal of Popular Film and Television* 21 (1994), S. 150-162.

aufscheinen konnte wie Humor, Charme und handfeste Entschlossenheit. Der rasante Handlungsverlauf war voller spektakulärer Abwechslungen mit immer neuen Spannungsmomenten, wobei vor allem der intensive Einsatz von Spezialeffekten, technologischen Innovationen und zahllosen Gadgets für beträchtliches Aufsehen sorgte.⁹ Und die meist raffinierte, mit überraschenden Wendungen versehene Geschichte fand in der jeweils titelgebenden Romanvorlage ein solides narratives Fundament, wengleich alle Handlungsstränge immer auch frei variiert werden konnten.¹⁰

Allerdings lässt sich der ungeheure Erfolg der Filme und die Verwandlung des literarischen, durchaus komplexen James Bond in eine Ikone der modernen Unterhaltungskultur allein mit diesen Ingredienzien nicht erklären. Vielmehr wurden sie zu einer filmischen Mischung kombiniert, die einerseits den zeittypischen Stimmungslagen und Problemkonstellationen in den westlichen Gesellschaften entsprach, andererseits James Bond als zeitlose Figur mit hohem Wiedererkennungswert etablierten. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden anhand von zwei Aspekten weiter entschlüsselt werden: der filmischen Umarbeitung des Kalten Krieges und der Stellung Bonds als Figur einer modernen Erlebnis- und Konsumgesellschaft.

2. Globale Sicherheit im Kalten Krieg

Eine Durchsicht der ersten Bond-Filme auf ihre Referenzen zum Kalten Krieg, der sich während dieser Phase holzschnittartig durch die „Kuba-Krise“ (1962) einerseits, die zum Ende des Jahrzehnts zunehmende Entspannungspolitik andererseits charakterisieren lässt, zeigt keineswegs ein bipolares, schroff anti-kommunistisches Weltbild.¹¹ Doch auch in den Romanen hatte Fleming seinen Helden nicht nach jenem Schwarz-Weiß-Muster angelegt, wie es die amerikanische Unterhaltungsindustrie der 1950er-Jahre geprägt hatte. Im Roman „Casino Royale“ gab Bond beispielsweise eine durchaus zwiespältige Haltung gegenüber den Forderungen des Kalten Krieges zu erkennen, und in einem vielzitierten Monolog ließ ihn Fleming sagen: „Today we are fighting communism. Okay. If I'd been alive fifty years ago, the brand of Conservatism we have today would have been damn near called Communism and we should have

⁹ Zu den technischen Spielereien vgl. nur Lois H. Gresh/Robert E. Weinberg, *The Science of James Bond. From Bullets to Bowler Hats to Boat Jumps. The Real Technology Behind 007's Fabulous Films*, Hoboken 2006.

¹⁰ Erst in den späteren Filmen wurden von Flemings Romanen und Kurzgeschichten nur noch einige Charaktere und Schauplätze entliehen und ansonsten ganz neue Geschichten entworfen.

¹¹ Eine Ausnahme bildet die frühe Verfilmung von „Casino Royale“; vgl. dazu Jason Mulvihill, *The Golden Age of Bond. Creation of a Cold War Popular Hero, Part I and II*, in: *International Journal of Instructional Media* 28 (2001), S. 225-237, S. 337-353.

been told to go and fight that. History is moving pretty quickly these days and the heroes and villains keep on changing parts.“¹²

Mit dieser moralischen Ambivalenz und psychologischen Komplexität knüpfte Fleming zunächst an solche Strömungen in der Agenten- und Spionageliteratur an, welche weniger von einem Gegensatz als von einer Ähnlichkeit der konkurrierenden Geheimdienste ausgingen und die Protagonisten meist als desillusioniert, korrupt oder zynisch zeichneten.¹³ Allerdings ließ Fleming in sämtlichen frühen Bond-Romanen keinen Zweifel daran, dass die Sowjetunion der natürliche Gegenspieler der westlichen, von Bond in mehr als einer Hinsicht exemplarisch verkörperten Welt sei. Der besondere narrative Clou bestand vielmehr darin, dass sich der literarische Bond bei aller inneren Differenziertheit gezwungen sah, den unerbittlichen Mustern des Kalten Krieges zu folgen und sich in die Fronten des Systemkonflikts einzureihen.¹⁴

Doch eben diese Konstellation von moralischer Ambivalenz und klarem Feindbild wurde in den Verfilmungen umgearbeitet. Während sich die inneren Zweifel des Protagonisten weitgehend verflüchtigten und erst jetzt eine vergleichsweise eindimensionale Heldenfigur entstand, wurde die Sowjetunion als bedrohlicher Gegenspieler deutlich zurückgenommen. Augenfälligstes Merkmal dieser neuen Zurückhaltung war ein Wechsel der Schurkenkollektive: Aus der (realen) sowjetischen Geheimdienstorganisation SMERSH wurde in den Filmen das (fiktive) Verbrechersyndikat SPECTRE unter der Führung des großenwahn sinnigen Ernst Stavro Blofeld. Zwar führte Fleming diese Vereinigung notorischer Berufsverbrecher selbst 1958 in seinem Roman „Dr. No“ ein, doch wurde sie von den Drehbuchautoren rückwirkend für die Verfilmung auch anderer Geschichten verwendet. In drei der hier betrachteten fünf Filme stellt SPECTRE den Hauptgegner dar; nur Dr. No und Goldfinger aus den gleichnamigen Filmen arbeiten auf eigene Rechnung, auch wenn sie in der literarischen Vorlage immer noch als Verbündete und Geschäftspartner von SPECTRE bzw. SMERSH porträtiert werden.¹⁵

Diese Verschiebung des Gegners bedeutete weit mehr als eine Ausblendung des Kalten Krieges in einer Zeit, die nach der Kuba-Krise eher auf Entspannung und Ausgleich denn auf Konfrontation setzte. Der Ersatz des staatlichen Gegners UdSSR durch den quasi-staatlichen, zugleich aber sehr viel weniger fassbaren und also gefährlicheren Bedrohungsherd des organisierten Verbre-

¹² Ian Fleming, *Casino Royale*, London 1953, S. 164.

¹³ Man denke nur an John le Carré, aber auch an Eric Ambler oder Graham Greene. Vgl. Brett F. Woods, *Neutral Ground. A Political History of Espionage Fiction*, New York 2008, S. 61ff., S. 71ff., S. 121ff.

¹⁴ Vgl. Thomas J. Price, The Changing Image of the Soviets in the Bond Saga: From Bond-Villains to „Acceptable Role Partners“, in: *Journal of Popular Culture* 26 (1992), S. 17-37, hier S. 26ff.

¹⁵ „SPECTRE“ wird in der Regel aufgelöst als „Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion“. Vgl. Christoph Lindner, Criminal Vision and the Ideology of Detection, in: ders., *James Bond Phenomenon* (Anm. 1), S. 76-90, hier S. 81ff.

chens stellte zunächst auf bemerkenswerte Weise eine Parität zwischen den rivalisierenden Supermächten her. Nicht nur handelt es sich bei beiden Machtblöcken um eine etablierte, geradezu „vertraute Feindschaft“, die auf jeder Seite mit einer vergleichbaren Logik betrieben wird, sondern beide Seiten werden mit SPECTRE auch in ähnlicher Weise von den Ambitionen einer dritten Macht bedroht. Dieser Zusammenhang lässt sich besonders am Plot von „You Only Live Twice“ beispielhaft ablesen: SPECTRE versucht hier, durch die Entführung amerikanischer und sowjetischer Raumfahrzeuge, die beiden Supermächte gegeneinander aufzuwiegeln und eine Kettenreaktion der wechselseitigen atomaren Vernichtung auszulösen, was dem heimlichen Verbündeten China den Weg zur Weltherrschaft ebnen soll.¹⁶

Gerade letzteres Narrativ verweist auf eine Umgestaltung der Bedrohungsszenarien des Kalten Krieges. Sicherheit wird nicht mehr (allein) als Abwehr einer politischen Übermächtigung oder einer ideologischen Subversion gedacht, sondern als Erhalt der stabilen Koexistenz zwischen den Blöcken und damit der atomaren Pattsituation. Bonds Kampf zielte insofern nicht auf eine Wende oder gar einen Sieg im Kalten Krieg, sondern richtete sich gegen eine Destabilisierung des bestehenden globalen Ordnungssystems. Zwar mochten auch die Fehler und Kontrollverluste der eigenen militärischen Instanzen, die bemerkenswert oft durch Kommunikationsstörungen hervorgerufen wurden, zu einer Gefährdung des Weltfriedens führen.¹⁷ Doch anders als die einer vergleichbaren Logik und benennbaren politischen Motiven folgende Sowjetunion machte die unbegrenzt kriminelle Natur von SPECTRE eine Form der Verständigung oder des politischen Arrangements von vornherein aussichtslos.

In der Tat sah sich Bond vorwiegend mit bizarren Schurkengestalten konfrontiert, die augenscheinlich einem „Bermudadreieck zwischen Camorra, Zirkus und der dunklen Spiegelung eines Großkonzerns“ entsprungen waren.¹⁸ Diese deformierten Gegnerpersönlichkeiten verfügten im Zweikampf über eine Vielzahl tödlicher Tricks, konnten als Organisation aber auch ein wissenschaftlich-technisches Instrumentarium aufbieten, welches die Weltordnung aus den Angeln zu heben drohte; man denke an die mysteriösen Energiewellen in „Dr. No“, an den metallschmelzenden Laserstrahl und die handliche Atombombe in „Goldfinger“, an die submarinen Einsatzstationen unterseeischer Truppen in „Thunderball“ oder die räuberischen Raumfahr-

¹⁶ Vgl. Black, *Politics of James Bond* (Anm. 4), S. 123f.

¹⁷ In der etwa zeitgleichen Spielfilmgroteske „Dr. Strangelove. How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“ (GB 1964) ist dieser Zusammenhang von Verständigung und Friedenswahrung trefflich angelegt; vgl. auch David Seed, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*, Chicago 1999, S. 145ff.

¹⁸ Cord Krüger, „Mr. Bond, I expect you to die!“. 007s Widersacher und die Transnationalisierung des Bösen, in: Andreas Rauscher (Hg.), *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*, Mainz 2007, S. 122-149, hier S. 128.

zeuge in „You Only Live Twice“. Und auch hier fällt auf, dass die Gefahr weniger durch eine grundsätzliche politische oder ideologische Andersartigkeit markiert war, sondern von Techniken ausging, die den Status quo des Kalten Krieges verletzten, indem sie ihn einen logischen Schritt weiterdachten. Man könnte daher spekulieren, ob mit solchen technologischen Bedrohungsszenarien nicht auch die eigene Hilflosigkeit im atomaren Zeitalter rationalisiert wurde. Zumindest lässt sich hierin ein komplementäres Gegenstück zu jenen Zukunftsverheißungen der 1960er-Jahre erblicken, die noch ganz im Bann des Glaubens an eine immer weiter perfektionierte Technisierung und Verwissenschaftlichung standen.

3. Verhaltenssicherheit und Selbstkontrolle

Jenseits dieser Umarbeitung des Kalten Krieges repräsentiert die Figur James Bond noch eine weitere Dimension von Sicherheit, nämlich eine geradezu traumwandlerische Souveränität und persönliche Handlungsgewissheit. Selten sieht man den Helden verwirrt, zögerlich oder orientierungslos, und noch sehr viel seltener tritt er verbissen oder verkrampft auf. Auch in nahezu ausweglosen Situationen bewahrt er seinen Humor und seinen kühlen Kopf, und beides stellt in der Regel die Voraussetzung für eine Rettung in letzter Minute dar; man denke nur an das Finale von „Dr. No“ oder „Goldfinger“.

Dass es sich bei dieser Selbstsicherheit um einen Verhaltensstandard handelt, der britisch-aristokratische Leitwerte reflektieren und idealisieren sollte, ist verschiedentlich betont worden, und nicht selten wird dabei auf die weltpolitische Schwäche Großbritanniens nach 1945 verwiesen, welche einen erhöhten Bedarf an Repräsentanten einer untadeligen und unerschütterlichen *Britishness* geweckt habe.¹⁹ Bei genauerer Betrachtung handelt es sich freilich eher um die populäre Fiktion einer britischen Tradition des gediegenen, rechtschaffenen und ritterlichen Gentlemans. Bonds filmisches Handlungsrepertoire weist zumindest zahlreiche Formen der Vulgarität, Grausamkeit und Gerissenheit auf, hinter denen sich teils „amerikanische“ Einflüsse, teils aber auch eine Ausrichtung an globalen Vermarktungsbedürfnissen vermuten lassen.²⁰

Insofern ist das von Bond verkörperte Heldenideal der Selbstkontrolle und der ironischen Distanz zwar oberflächlich national codiert, enthält aber im Kern die in allen westlichen Industrienationen seit den späten 1950er-Jahren anzutreffende Erwartung, dass die politisch-ideologischen Leidenschaften der

¹⁹ Vgl. Stuart Ward, *British Culture and the End of Empire*, Manchester 2001, S. 136f., sowie die autobiographische Reflexion von Simon Winder, *The Man Who Saved Britain. A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond*, London 2006.

²⁰ So James Chapman, *Bond and Britishness*, in: Comentale/Watt/Willman, *Ian Fleming and James Bond* (Anm. 1), S. 129-143, hier S. 132f.

Vergangenheit mit dem Übertritt in ein wissenschaftsförmiges, technologisch geprägtes Zeitalter verblässen würden. Als Repräsentant der staatlichen und militärischen Sicherheit diene nicht mehr der Idealist als gläubiger Vertreter der eigenen, gerechten Sache, sondern der routinierte, pragmatische Profi, der über eine gelassene Distanz zum eigenen Metier verfügte. Versinnbildlicht wurde dies in der Regel durch kleine, unscheinbare Gesten, etwa Bonds notorisches Zuspätkommen bei Verabredungen mit seinem Vorgesetzten „M“.

Auf der anderen Seite lässt sich in James Bonds Selbstsicherheit zugleich ein Idealbild des „modernen Mannes“ und seiner Rolle in der Konsumgesellschaft der 1960er-Jahre erkennen. Die entspannte Haltung Bonds korrespondierte immer auch mit einer umfassenden und unhinterfragten Teilhabe an einer modernen Lebens- und Erlebnisvielfalt, wobei die Hintergrundgeschichten einen geradezu unlimitierten Zugriff auf die vielfältigsten Genuss- und Konsummöglichkeiten beglaubigten: Reisen an exotische Orte, Aufenthalte in luxuriösen Hotels, Kasinos und exquisiten Restaurants, der Zugriff auf Maßanzüge, schnittige Sportwagen oder gar Privatflugzeuge symbolisierten den Traumhorizont eines Publikums, welches sich zeitgleich auch vom Aufstieg eines internationalen Jet-Set faszinieren ließ.²¹ Es war kein Zufall, dass das amerikanische „Playboy“-Magazin schon zu Beginn des Jahrzehnts, also vor dem eigentlichen Erfolg der Spielfilme, James Bond als Ikone einer hedonistischen Lebensart auf den eigenen Schild hob: konsumorientiert, technikaffin und umgeben von schönen Frauen.²²

Aus dieser Sicht ist Bonds vergleichsweise nonchalanter Umgang mit den Versuchungen von Alkohol, Glücksspiel und Frauen kein Zeichen von Schwäche und Abhängigkeit, sondern ein weiterer Beleg für die Selbstsicherheit, Ich-Stärke und Unabhängigkeit des weltgewandten Mannes, und sei es nur für die libertingehafte Unabhängigkeit von hergebrachten Moralvorstellungen und Konventionen. In der Tat war insbesondere die Betonung der sexuellen Souveränität Bonds ein wesentlicher Bestandteil des Erfolgsrezeptes von Romanen und Filmen. Der Eindruck, den er als erfolgreicher Verführer und erotischer Charismatiker auf die jungen Männer im Publikum gehabt haben dürfte, ist wohl gerade für die 1960er-Jahre kaum hoch genug anzusetzen.

Gleichwohl greift es zu kurz, in diesem sexuellen Magnetismus des „erfolgreichen Mannes“ nur ein Machtmittel und Diskriminierungsinstrument zu sehen. Die weiblichen Hauptrollen, für die sich alsbald die Bezeichnung als „Bond Girl“ einbürgerte – bei den hier betrachteten Filme wären die Figuren Honey Ryder, Tatjana Romanova, Pussy Galore, Domino Derval, Aki oder

²¹ Vgl. Aaron Jaffe, James Bond. Meta-Brand, in: Comentale/Watt/Willman, *Ian Fleming and James Bond* (Anm. 1), S. 87-106, hier S. 88.

²² Vgl. Bill Osgerby, *Playboys in Paradise. Masculinity, Youth and Leisure-style in Modern America*, Oxford 2001, S. 159; Elizabeth Fraterrigo, *Playboy and the Making of the Good Life in Modern America*, New York 2009, S. 152ff.

Kissy Suzuki zu nennen –, waren stets mehr als dekorative Staffage und bereitwillige Opfer des Protagonisten.²³ Sie stellten meist eigenständige, den Handlungsverlauf mitbestimmende Charaktere dar, deren erotische Begegnung mit Bond dementsprechend auch nicht als Unterwerfung gezeichnet wurde, sondern als einvernehmliche Liaison, was den zeittypisch veränderten, liberaleren Umgang mit Sexualität reflektierte.²⁴ Daraus ergab sich umgekehrt, dass Bond das Verhalten seiner Geliebten letztlich nur begrenzt beeinflussen konnte. So erfolgreich die Verführung von Tatjana in „From Russia With Love“ oder von Domino in „Thunderball“ auch war – beide Frauen stellten sich im entscheidenden Moment gegen ihre ursprünglichen Gebieter und retteten Bond dadurch das Leben –, so ließen sich andere Gespielinnen wie Fiona Volpe in „Thunderball“ oder Helga Brandt in „You Only Live Twice“ auch nach einer Liebesnacht nicht davon abbringen, Bond nach dem Leben zu trachten.²⁵

4. Fazit

Im Ganzen erweisen sich die frühen James-Bond-Filme als Schaubühnen einer modernen Lebenswelt, die sich in den 1960er-Jahren in einem massiven Umbruch befand. Während die existenziellen Forderungen, Pathosbegriffe und manichäischen Weltbilder des Kalten Krieges zunehmend in die Kulissen abgeschoben wurden, rückten – so die These – andere Bedrohungen in den Vordergrund, und zwar besonders die Angst vor einer globalen Destabilisierung des Kräftegleichgewichts, welche nicht anders denn als nukleares Armageddon gedacht werden konnte. Entsprechend entwarfen die Bond-Filme mit SPECTRE eine dritte Partei, deren Bekämpfung eben nicht eine veränderte Weltordnung zum Ziel hatte, sondern im Wesentlichen den Erhalt des gegenwärtigen Zustands. Eine solche konservative Haltung ging zudem Hand in Hand mit einer veränderten Wahrnehmung der inneren Problemlagen der westlichen Industriegesellschaften. Während sich seit den späten 1960er-Jahren die Angst vor einem äußeren Angriff immer mehr verlor, rückten die Sorge vor unkontrollierbaren Fortschrittskosten, vor einer entfesselten Technik oder auch vor der organisierten Kriminalität in den Vordergrund.

²³ Zu den „Bond-Girls“ vgl. Julia Kulbarsch-Wilke, *Frauen, Politik und Action. Das Phänomen der James-Bond-Spielfilmreihe im Spiegel der Zeit. Eine Analyse der Filme im Zeitraum von 1962 bis 2006*, Hamburg 2009; Inga Brunckhorst, *Gentleman's Girls and Guns. James Bond und die Frauen*, Marburg 2009.

²⁴ Vgl. Hilary Radner, Introduction, in: dies./Moya Luckett (Hg.), *Swinging Single. Representing Sexuality in the 1960s*, Minneapolis 1999, S. 1-35, hier S. 6ff. („Unbonding the Bond Girl“); Kulbarsch-Wilke, *Frauen, Politik und Action* (Anm. 23), S. 72. Zum historischen Hintergrund etwa Stephen Garton, *Histories of Sexuality. From Antiquity to Sexual Revolution*, London 2004, S. 212ff.

²⁵ Vgl. Black, *Politics of James Bond* (Anm. 4), S. 109.

War diese neue Form der Unsicherheit letztlich ein Ergebnis der massiven Umbrüche und Modernisierungsvorgänge in den westlichen Industriegesellschaften, so ergaben sich aus den gleichen Veränderungen aber auch Zugewinne individueller, personaler, geradezu postmoderner Sicherheit. Das meint nicht allein die selbstverständliche Teilhabe an einer saturierten Konsumgesellschaft, welche von den politisch-ideologischen Bürgerkriegen und den sozialen Verteilungskämpfen der Vergangenheit meilenweit entfernt zu sein schien. Vielmehr wurde damit, wie es die Bond-Filme vorspielten, ein selbstsicherer Stil möglich, der zwanglosen Genuss und Individualität, Humor und ironische Distanz vereinen konnte und in höchstem Maße passfähig zu einer konsum- und erlebnisorientierten Lebenswelt war. Und aus dieser von James Bond kongenial verkörperten Verhaltenssouveränität und Selbstbestimmtheit ergab sich schlussendlich wiederum die Art und Weise, wie den unkontrollierbaren Gefahren der technischen Welt zu begegnen war: Nicht eine kollektive und reguläre Instanz, sondern nur der selbstsichere Individualist, Lebensabenteurer und Genussmensch mochte die – im doppelten Sinn verstandene – Bedrohung der Moderne bezwingen.

Trailer der erwähnten James-Bond-Filme:

Casino Royale (USA 1954)

<http://www.youtube.com/watch?v=9VfthZysivE>

Dr. No (GB 1962)

<http://www.youtube.com/watch?v=myoVLMnKw2M>

From Russia With Love (GB 1963)

<http://www.youtube.com/watch?v=gJaqZkQrWCg>

Goldfinger (GB 1964)

<http://www.youtube.com/watch?v=Qj-vmGIAt2Y>

Thunderball (GB 1965)

<http://www.youtube.com/watch?v=2XNkTXKB18A>

You Only Live Twice (GB 1967)

<http://www.youtube.com/watch?v=21poI4ZmIRU>

Dr. Marcus M. Payk, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät I, Institut für Geschichtswissenschaften, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin, E-Mail: payk@geschichte.hu-berlin.de