



pierced in a sheet of cardboard. This still was then combined by double printing with a formal live action shot of Bond, the edges of which had been matted out to leave only the central hole.” – Maurice Binder, *How I designed* (wie Anm. 3), S. 70.

12 Jimena Canales, *A Tenth of a Second. A History*. Chicago und London 2009, S. 59ff.

13 Eivind Rossaak, Figures of Sensation: Between Still and Moving Images, in: *The Cinema of Attractions Reloaded*, Hg. Wanda Strauven, Amsterdam 2006, S. 324.

14 Christoph Hoffmann, Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 1996, S. 362.

15 Das Spiel mit den Punkten und Lamellen wird in der Diegese fortgesetzt. Die Vorspannsequenz ist in der Minigolf-Szene im Apartment und in Bonds Flucht durch den Lüftungsschacht verankert.

16 Peter Weibel, Neurocinema. Zum Wandel der Wahrnehmung im technischen Zeitalter, in: *Wunschmaschine, Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Hg. Brigitte Felderer, Wien 1996, S. 175.

17 Birgit Schneider, Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens (8. März), in: *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Hg. Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler, Frankfurt a. M. 2002, S. 74.

18 Paul Rowlands interviews Norman Wanstall, Part I: The Sound of Bond, in: *Money Into Light: Extraordinary Cinema Celebrated*, 10. Februar 2012, http://www.money-into-light.com/2012/02/paul-rowlands-interviews-norman_10.html, 15.09.2012.

19 Bebe Barron, Zitat aus dem Interview: Jane Brockman, The First Electronic Filmscore: Forbidden Planet – A Conversation with Bebe Barron, in: *The Score* 7, Nr. 3 (Fall/Winter 1992), S. 7–8, 15.09.2009.

20 Deborah Allison, *Promises in the Dark: Opening Title Sequences in American Feature Films of the Sound Period*, University of East Anglia Ph.D., 2001, Ms., S. 57.

21 Maurice Binder, *How I designed* (wie Anm. 3), S. 70.

22 Bernhard J. Dotzler, Die Schaltbarkeit der Welt. Herman Hollerith und die Archäologie der Medien, in: *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien* (wie Anm. 17), S. 300.

23 “Dass es im 18. Jahrhundert gewebte Bildträger waren, die in Lochkarten übertragen wurden und es zu einer Bildcodierung *avant la lettre* kam, macht eine Mediengeschichte des technischen Bildes anschlussfähig. Innerhalb dieser scheint der Loch-Code als erster maschinenlesbarer Bildcode auf.” – Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Berlin 2007, S. 9.

24 Maurice Binder, *How I designed* (wie Anm. 3), S. 70.

25 Ebd.

26 Mary Ann Doane, The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity, in: *Art of Projection*, Hg. Stan Douglas und Christopher Eamon, Ostfildern 2009, S. 162.

“If you are clever, you will see it as a spoof of science fiction and sex.”¹ – *Frauenfiguren, Sex und Geschlechterverhältnisse in James-Bond-Filmen*

Nanna Heidenreich

Am Anfang steht der Bikini: Im ersten von Broccoli und Saltzman produzierten James-Bond-Film, Terence Youngs *Dr. No* (1962), taucht Ursula Andress in einem sandfarbenen Modell aus dem karibischen Ozean² auf, um die Hüften einen Gürtel mit einem Jagdmesser, in den Händen zwei große Muscheln. Wie die schaumgeborene Venus, Göttin der erotischen Anziehung und der Schönheit, entsteigt damit eine Filmfigur den Fluten, die für alle folgenden „Episoden“ der erfolgreichen (Film-)Serie *avant la lettre* ebenso charakteristisch sein wird wie Vorspann, Titelsong, Vorstellungsfloskel („My name is Bond, James Bond.“), Cocktailvorlieben, Verfolgungsjagden (im Auto, auf Skiern, in und auf Flugzeugen, unter Wasser, durch Flammenmeere), der/die Vorgesetzte M und die Sekretärin Miss Moneypenny: das Bond-Girl.³

Mit dem Bikini steigt aber nicht nur das Bond-Girl aus den Fluten, er ist auch das ikonografische Zeichen der „Geburtskonstellation“ der James-Bond-Figur, genauer gesagt des Kalten Krieges. Benannt nach jenem Pazifik-Atoll, auf dem die USA in den 1940er und 1950er Jahren zahlreiche Atombombentests durchführten, steht dieses knappe Kleidungsstück 1962 nicht nur für eine neue Nacktheit⁴, schamlos, skandalträchtig und bis zum Ende der 1950er Jahre *on-* und *offscreen* der Zensur unterworfen (in den USA verbot der sogenannte Hays-Code den Leinwandauftritt des Bikinis), sondern auch für das Kräftemessen der Supermächte und die atomare Aufrüstung. Nicht zufällig entsteigt Ursula Andress als Honey Ryder nicht nur den Fluten, um James Bonds Männlichkeit zu garantieren, sondern betritt mit ihm auch den radioaktiv verseuchten Sumpf, um gemeinsam zu Dr. Nos Kernreaktor vorzudringen mit dem Ziel, diesen an der Durchführung seines gegen die USA gerichteten Racheplans zu hindern. Auch in weiteren James-Bond-Filmen wird an der Radioaktivitätseskalationsschraube gedreht und werden verschiedene Szenarien entwickelt, in denen der jeweilige Bösewicht versucht, den nächsten Weltkrieg auszulösen, indem er in das Waffenarsenal und damit in das prekäre Gleichgewicht der Großmächte eingreift.

Wie jedes ikonografische Zeichen zirkuliert auch Ursula Andress als Honey Ryder im Bikini als Zitat durch die Kinogeschichte – nicht zuletzt in James-Bond-Filmen, so etwa in der





Figur der Jinx (Halle Berry) in *Die Another Day* (2002) und schließlich in Gestalt der James-Bond-Figur selbst: Daniel Craig steigt in *Casino Royale* (2006) selbst in Speedos aus dem Meer; Bond und Bond-Girl vollziehen einen Rollentausch.

Das Vielschichtige an Ursula Andress im Bikini ist in jeder Hinsicht programmatisch für die James-Bond-Filme, deren eigentliches Wesensmerkmal möglicherweise weniger in der „Formel“ für die Abfolge bestimmter Elemente in den Filmen zu finden ist als vielmehr im stets mehrdeutigen Sub/Text, den Wortspielen, Andeutungen und Projektionen. James Bond ist, so mein Argument: *Super-Camp*⁵. Aus heutiger Perspektive ist alles an den frühen James-Bond-Filmen (ungefähr bis Mitte der 1980er Jahre) *Drag* – Männer und Frauen sind ebenso „unecht“ wie die zahllosen Orientalismen und andere neokolonialen Stereotype. Aber auch in den Bond-Filmen jüngeren Datums sind die Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität, und also auch die der Frauenfiguren, übertrieben (im Sinne von ausgestellt). Sie erscheinen weiterhin wie nach Mae Wests Motto angelegt: Zuviel ist nie genug. Oder wie Bosley Crowther in seiner Rezension von *Dr. No* in der *New York Times* schrieb: „If you are clever you will see it as a spoof.“

Das Markenzeichen des steten Exzesses, des Zuviel, der Übertreibung stellen die Namen der Figuren in Bond-Filmen dar. Umberto Eco, der 1966 mit *Il Caso Bond (The Bond Affair)* das Forschungsgenre der Bondologie begründete, spricht von einer Erzählgrammatik in Ian Flemings Bond-Geschichten (die Filme lässt Eco außen vor) und schreibt dazu: „(...) by suggesting in an image or in a pun the fixed character of the person from the start, without any possibility of conversion or change“⁶. Ein Bild oder ein Wortspiel – besonders die Frauen (und die Bösewichte) haben bei James Bond im Wortsinn aussagekräftige Namen. Um nur einige zu nennen: Domino, Solitaire, May Day, Pussy Galore, Honey Ryder, Kissy Suzuki, Miss Trueblood, Mary Goodnight, Snow White, Christmas Jones, Plenty O’Toole, Xenia Onatopp, Bambi & Thumper, Chew Mee, Holly Goodhead, Molly Warmflash, Elektra King, Jinx, Miranda Frost, Peaceful, Verity, Strawberry Fields, Octopussy. Manchmal weitet sich die Doppeldeutigkeit auch auf den Namen der Schauspielerin aus: Ursula Andress, im Englischen im Imperativ als Aufforderung ausgesprochen, sich auszuziehen („Undress!“), wurde nach der Verfilmung von *Dr. No* zu „Ursula Undressed“.

Die bedeutungsschwangere Anzüglichkeit gilt den meisten (männlichen) Bond-Interpreten als klares Indiz dafür, dass

Co-Bond-Produzent Harry Saltzmanns⁷ Floskel, wonach alle Männer wie James Bond sein und alle Frauen mit ihm ins Bett wollen, nichts an Gültigkeit verloren habe. Danach gehört zu jedem „Mein Name ist Bond, James Bond“ ein von einer Frau geseufztes „Oh James!“ So spricht Dieter Bartetzko 2006 in der *FAZ* von „klassischen Ausgeburten nicht minder klassischer Männerphantasien“⁸ – zu denen offensichtlich auch das Ende der Figuren gehört. Roald Dahl, der das Drehbuch für *You Only Live Twice* verfasst hat, stellte 1967 in einem *Playboy*-Interview die sogenannte *girl-formula*⁹ auf, die er auch später nie müde wurde zu wiederholen. Nach dieser Formel gibt es drei Varianten: das Pro-Bond-Girl (*an ally*), mit dem er zu Anfang Sex hat, das aber bereits im ersten Drittel des Films stirbt, das Anti-Bond Girl (*the henchwoman*), das zwar gegen Bond arbeitet, aber, von dessen sexueller Anziehungskraft überwältigt, dennoch den Weg in sein Bett findet – und dann in den Tod (sie stirbt, so Dahl, vorzugsweise auf originelle Weise), und schließlich ein zweites Pro-Bond-Girl (*the main Bond girl*), jenes, mit dem er sich am Ende in das sexuelle Motiv des Fade-Out begibt. Und in der Tat: Der *On-Screen*-Lebenslauf dieser ikonografischen Filmfigur sieht meistens ungefähr so aus: Sex (mit James Bond), dann Tod. Oder wie Miranda Frost in *Die Another Day* es ausdrückt: „I know all about you, 007: sex for dinner, death for breakfast.“ Sie setzt nach: „Well, it’s not going to work with me.“ Bond kann es jedoch nicht lassen und insistiert: „Can I expect the pleasure of you in Iceland?“ Darauf Miranda Frost: „I’m afraid you’ll never have that pleasure Mr. Bond.“ Auch hier kommt es dann doch, wie es kommen muss: Zuerst Sex, dann Tod. *Off Screen* findet dies symbolisch eine Parallele: Erst sexy (die Rolle), dann allzu oft das Ende der Karriere. Die allgemeine Vermutung ist, dass das Rollenkorsett des Bond-Girls so eng geschnürt ist, dass es danach daraus kein Entkommen mehr gibt.¹⁰ Nicht einmal das serielle Format der James-Bond-Filme kann dabei behilflich sein: Außer Maud Adams hat keine Schauspielerin als Bond-Girl die Leinwand mehrfach betreten.¹¹

Natürlich sind Frauen – Frauenkörper – in James-Bond-Filmen Projektionsflächen (die Vorspanne, besonders die von Maurice Binder, liefern hier „nackte Tatsachen“), sind die Interaktionen zwischen James Bond und den Frauenfiguren von unverstelltem Sexismus geprägt: Der „Klaps auf den Po“, mit dem Bond in *Goldfinger* Dink (Margaret Nolan) wegschickt, um ein Männergespräch führen zu können, ist zwar aus der Mode gekommen, dafür hat sich James Bond bis heute nicht





abgewöhnt, die Frauen im Wortsinn „abzuschleppen“, womit ich hier die seltsame und seltsam wiederkehrende Geste meine, mit der Bond das jeweilige Bond-Girl (das eigentlich mittlerweile zum gleichwertigen Action-Star geworden ist) am Arm hinter sich herzieht oder vor sich herschiebt. Hinzu kommt die sexualisierte Gewalt in einigen Filmen – besonders in denen mit Sean Connery oder Roger Moore in der Hauptrolle –, von der auch Tracy, die Bond in *On Her Majesty's Secret Service* (1969) sogar heiraten wird, nicht verschont bleibt.¹² Genauso unverstellt ist die Homophobie, die besonders eklatant in *Diamonds Are Forever* (1971) zu Tage tritt und natürlich auch nur Teil der klassischen Anordnung von James Bonds heterosexueller Männlichkeit ist. Florian Gerhardt und Christian Lenz untertiteln den Film daher auch mit „Im Auftrag Ihrer Heteronormativität“¹³. Dass diese immer nur ein winziges Jota entfernt ist von *Camp*, belegt die frühe Parodie des britischen Literaturkritikers Cyril Connolly, der nur ein Jahr nach dem ersten Bond-Film 1963 seine Kurzgeschichte *Bond Strikes Camp* veröffentlichte.¹⁴ Bonds Verdrängungsarbeit lässt sich damit schlicht als wild gewordene Symptomatik lesen – hierzu Fleming in seinem Roman *Goldfinger*:¹⁵

“One of those girls whose hormones had got mixed up. He knew the type well and thought they and their male counterparts were a direct consequence of giving votes to women and ‘sex equality’. As a result of fifty years of emancipation, feminine qualities were dying out or being transferred to the males. Pansies of both sexes were everywhere, not yet completely homosexual, but confused, not knowing what they were. The result was a herd of unhappy sexual misfits – barren and full of frustrations, the women wanting to dominate and the men to be nannied. (Bond) was sorry for them, but he had no time for them.”

Aber nochmal zurück zum Sex – womit wir auch wieder bei der Namensgebung sind: Bond-Girls sind sexuell aktiv und damit: Frauen, und keine Mädchen. Wie Scott Murray dargelegt hat: “One can define a Bond Woman in many ways, but it is generally understood to mean a woman Bond sleeps with or wishes to.”¹⁶ In Scott Murrays Zählweise schläft Bond in allen bisher veröffentlichten 24 offiziellen und weniger offiziellen Filmen (er zählt die erste *Casino-Royale*-Version von 1954 nicht dazu, nur *Spoof* mit David Niven von 1967) mit insgesamt sechzig Frauen. In dreißig Fällen handelt es sich für ihn um gegenseitige Verführungen, in neunzehn Fällen wird Bond von den Frauen verführt und nur elf Frauen werden von Bond

verführt: “In other words, Bond is almost twice as likely to be seduced by a woman as he is to seduce her. Why do academics (and M) insist otherwise?”¹⁷ Explizit wird dies in *Licence to Kill* (1989), wenn die Figur der Pam Bouvier (Carey Lovell) Bond küsst, worauf dieser reagiert mit: “Why don't you wait till you're asked?” Pam Bouvier: “Then why don't you ask me?” Dass die „Girls“ bei Bond eigentlich Frauen sind, war in der Tat von Anfang an Programm. Murray zitiert in seinem Text den Produzenten Albert R. Broccoli: “Otherwise it becomes rape. Bond's ladies (...) must give the impression of being experienced with men.”¹⁸ Die sexuelle Aktivität der Frauen bei James Bond ist also anerkannter Bestandteil der Filme, selbst in den 1960er Jahren. Ex-Bond-Girl Maryam D'Abo und Ko-Autor Tony Cork formulieren dies in *Bond Girls Are Forever* so: “The Bond Girls from Dr. No marked a new kind of woman in the cinema. Sylvia Trench, Miss Taro and Honey Ryder were strong-willed, resourceful, and sexually independent. They signalled (...) a new generation of women.”¹⁹

James Bond – als Roman- und als Filmfigur – ist also nicht ohne „Bikini“ zu denken: nicht ohne Kalten Krieg, nicht ohne Frauenfiguren, nicht ohne Sex.²⁰ Wie zentral Fragen des Geschlechterverhältnisses tatsächlich von Anfang an waren, ist sogar in Ian Flemings eigener Perspektive ausformuliert: Nach eigenen Angaben begann er die Arbeit am ersten Roman, *Casino Royale* (1953), weil er damit seine Angst vor der bevorstehenden Eheschließung kompensieren wollte.²¹ Und so geriet der Roman auch zu einem Männlichkeitskrisenepos: Bond wird darin gefoltert, fast kastriert, verliebt sich, will sogar deswegen aus dem Job aussteigen, wird betrogen und verliert seine Liebe am Ende, als diese – Vesper Lynd wird erpresst, Bond zu hintergehen – Selbstmord begeht. „The bitch is dead“, so Bonds Kommentar zu diesem Verlust, der ihn jedoch so sehr in seinen Grundfesten erschüttert, dass dies zur handlungsleitenden Konstellation des bislang letzten James-Bond-Films, *Quantum of Solace* (2008), wurde.²²

Die Angst vor dem Verlust der Männlichkeit findet sich auch in den Kampfstilen einiger Bond-Widersacherinnen inszeniert. Sex, Rache und Tod bilden generell eine stringente Einheit, und dies bereits im ersten Bond-Film: “Females are the worst” – so kommentiert Honey Ryder in ihrer Kurzbiografie, die sie Bond erzählt, die Rache an ihrem Vergewaltiger, den sie durch eine Schwarze Witwe umgebracht hat. Rache und sexueller Narzissmus treiben auch Elektra King (Sophie Marceau) an (der Name ist Programm!), die Bond in seiner vorhersagba-





ren Verführbarkeit verwundbar macht.²³ Hier möchte ich jedoch eine andere Figuration hervorheben: den auch in anderen Actionfilmen typisch weiblichen Kampfstil der „Vagina Dentata“. Damit meine ich das Kämpfen mit den Beinen, besonders den Oberschenkeln, zwischen denen die (männlichen) Gegenspieler zerquetscht werden sollen. Bei Bond ist das berühmteste Beispiel hierfür Xenia Onatopp (Fanke Janssen) in *GoldenEye* (1995), die nicht nur „on top“ sein möchte, also als die klassische phallische Frau auftritt, sondern als „kastrierende Vagina“ gegen Bond kämpft und als solche – natürlich – auch stirbt. Ihr Ende wird daher plakativ in einem „V“ besiegelt: Bond schießt den Hubschrauber ab, aus dem sie sich abgeseilt hat, sie wird von diesem Seil weggerissen und in einer V-förmigen Astgabel eingeklemmt. Bonds Kommentar: „She always enjoyed a good squeeze.“

Neben Bonds Sex- und Kampfpartnerinnen, den Bond-Girls, gibt es in den Filmen aber natürlich auch eine Reihe von anderen Frauenfiguren, die im Zentrum stehen, aber nicht im Bett mit ihm landen: von M, den/die Bond schon als seine wahre Ehefrau bezeichnet hat, als M noch ein Mann war, über Miss Money Penny, die Bond in jeder Hinsicht als Dauerflirt und in Dialog-Gefechten gewachsen ist (in *GoldenEye*, 1995, kommentiert sie sogar die sexuellen Doppeldeutigkeiten Bonds, wodurch sie ihn als historische Figur andeutet, die ein filmisches Vorleben hat: „Someday, you’ll have to make good on your innuendos.“), bis hin zu den Frauenarmeen, wie die Fliegerinnentruppe der lesbischen Pussy Galore oder die Zirkusartistinnen aus Octopussys weiblichem Imperium. Welches Potenzial in diesem „Frauenräumen“ steckt, lässt auch Dr. Holly Goodhead in *Moonraker* (1979) wissen, die, als Bond sie erstaunt fragt: „Where did you learn to fight like that? NASA?“, schlicht antwortet: „No. Vassar.“

Kein James Bond ohne Bond-Girl, das natürlich eine Frau ist und kein Mädchen, aber auch kein James-Bond-Film ohne Frauenfiguren *galore*, was mir hier als letzter Beleg dafür gelten soll, dass es sich bei den Filmen nicht einfach um „Ausgeburten klassischer Männerphantasien“ handelt (was im Übrigen auch sämtliche filmtheoretischen Arbeiten zur geschlechtlichen Dynamisierung von Identifikationsprozessen im Film-Sehen ignoriert), sondern dass die eigentliche Männerphantasie diese Sichtweise selber ist,²⁴ also der Glaube daran, dass Bond mit einem Klaps auf den Po tatsächlich dafür sorgen kann, dass Männer unter sich sein können. Nicht nur die Zahl der Frauen, mit denen Bond Sex hatte, ist also eine Frage der Wahrnehmung. Das „Wie“ des Hin- und Zusehens

entscheidet auch darüber, ob die offensichtlichen, wildgewordenen Symptomatiken von Geschlechter- und geopolitischen Weltverhältnissen in den Filmen, der *Super-Camp* des Superhelden und der dazu gehörigen sexuell aktiven, gutaussehenden, lesbischen, bösen, kastrierenden, betrügenden, promovierten, schießenden, fliegenden, Bikini tragenden, die Weltbeherrschung ausheckenden Frauenfiguren sichtbar werden – oder unsichtbar bleiben.

1 Bosley Crowther, in: *New York Times* vom 30. Mai 1963, zur Premiere von *Dr. No*, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9807E7D9123CE63ABC4850DFB3668388679EDE>, 20.09.2012.

2 Es handelt sich nämlich *nicht* um die Bahamas, wie Hellmuth Karasek in einem Artikel zum 60. Geburtstag von Ursula Andress fälschlicherweise behauptet; <http://www.welt.de/print-welt/article204805/Die-schaumgeborene-Venus.html>, 20.09.2012. Den „Dr.-No-Bikini“, der mittlerweile für ca. 40.000 britische Pfund versteigert worden ist, hatte Ursula Andress selbst entworfen, zusammen mit dem Regisseur des Films, Terence Young. Ausgeführt hat den Entwurf ein jamaikanischer Schneider unter Zuhilfenahme eines Bügel-BHs der Darstellerin.

3 Die allererste Frau, mit der Bond in einem Film Sex hat und damit die allererste der „James-Bond-Frauen“, war allerdings Eunice Gayson, die ihn als Sylvia Trench gleich zu Anfang von *Dr. No* aktiv verführt, indem sie in Bonds Privatsphäre eindringt, genauer gesagt in seine Wohnung, die genauso selten in den Filmen auftaucht wie Bond heiratet, nämlich genau zwei Mal (in *Dr. No* und in *Live and Let Die*, (1973)). Interessanterweise wird sie auch gleich zu einer „festen“ Figur – zu Bonds „Girlfriend“ –, die auch im nächsten Film, *From Russia with Love* (1963), noch einmal auftauchen wird, was allerdings weder von ihr noch vom Plot als Zeichen für ein monogames Verhältnis verstanden wird. Dies wiederum ist als durchaus signifikant für James-Bond-Filme zu verstehen.

4 Für die Präsentation seiner Erfindung im Pariser Nobelbad „Molitor“ musste Louis Réard 1946 noch eine Nackttänzerin engagieren.

5 Die *Washington Post* zitiert Daniel Craig, der den neuesten James-Bond-Film *Skyfall* selbst als „camp“ bezeichnet haben soll; http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/on-the-set-of-bond-film-skyfall-almost-everything-is-top-secret/2012/04/22/gIQA5eoqaT_story.html, 03.09.2012. Zum James Bond als *Super-Camp* siehe auch Bernd Zywiets, Faszinosum 007. Mythos, Souveränität und Nostalgie. Oder: Wie 'James Bond' funktioniert, in: Andreas Rauscher u. a. (Hg.), *Mythos 007. Die James Bond Filme im Fokus der Popkultur*, Mainz 2007, S. 30.

6 Umberto Eco, *The Narrative Structure in Fleming*, in: Hg. Tony Bennett u. a., *Popular Culture. Past and Present*, London 1982, S. 261.

7 Saltzman war bis 1974 als Produzent beteiligt und stieg dann aus.

8 Dieter Bartetzko, *Lizenz zur Schönen: die Bond-Girls*, in: *FAZ* vom 17.11.2006, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-lizenz-zur-schoenen-die-bond-girls-1106063.html>, 30.08.2012.

9 Roald Dahl im *Playboy*, zitiert nach: James Chapman, *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*, London und New York 1999, S. 132. Auch Eco hat in seiner Analyse der James-Bond-Romane eine Art Formel beschrieben: „Dominated by the Villain, however, Fleming’s woman has already been previously conditioned to domination, life for her having assumed the role of the villain. The general scheme is (1) the girl is beautiful and good; (2) has been made frigid and unhappy by severe trials suffered in adolescence; (3) this has conditioned her to the service of the Villain; (4) through meeting Bond she appreciates human nature in all its richness; (5) Bond possesses her but in the end loses her.“ – Umberto Eco, *The Narrative Structure in Fleming*, in: ders., *The Bond Affair* (1966), Neuabdruck in Bennett u. a. (Hg.), *Popular Culture* (wie Anm. 6), S. 252.

10 Produzent Albert R. Broccoli war allerdings der Ansicht, „James Bond braucht





einer Frau nur auf den Hintern zu klopfen und schon ist ihre Karriere gemacht.“ – Siegfried Tesche, *Die besten Zitate aus James-Bond-Filmen*, Hannover 2009, S. 260. An anderer Stelle schreibt derselbe Autor diese Aussage jedoch Co-Produzent Harry Saltzman zu, in der Liste der „10 traurigsten Karrieren von Bond-Girls“: <http://www.zehn.de/die-10-traurigsten-karrieren-von-bond-girls-8032604-0>, 03.09.2012.

11 Sie tritt zwei Mal auf: Zunächst als Andrea, die Geliebte Scaramangas, des Gegenspielers Bonds in *The Man With The Golden Gun* (1974), und dann als Octopussy im gleichnamigen Film (1983), Chefin eines international agierenden, multinationalen, rein weiblichen Konzerns, der Zirkusattraktionen und illegale Geschäfte geschickt miteinander verbindet. Trotz dieser Ausnahmeposition in der Bond-Konstellation nimmt Maud Adams Platz eins in der „Liste der 10 traurigsten Karrieren von Bond-Girls“ ein.

12 In den Romanen verwendet Ian Fleming Phrasen wie die vom „sweet tang of rape“ (im Erstlingsroman *Casino Royale* in Bezug auf die Eroberung von Vesper Lynd).

13 Florian Gerhardt und Christian Lenz, Bonds (imperiale) Männlichkeit im Wandel der Zeit, in: Hg. Ellen Grünkemeier, Ellen u. a., *Das kleine Bond Buch – From Cultural Studies with Love*, Marburg 2007, S. 117.

14 Cyril Connolly, Bond Strikes Camp. An Extravaganza, in: *The London Magazine*, 3/1, April 1963, S. 8.

15 Zitiert nach Grünkemeier (Hg.), *Das kleine Bond Buch* (wie Anm. 13), S. 108.

16 Scott Murray, In Bed With Bond Redux, in: *Senses of Cinema*, 2009, Nr. 49, <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/james-bond-sexual-politics/>, 30.08.2012.

17 Ebd. Die Zählungen variieren je nach Autor oder Autorin. Da der Sex meist nur impliziert wird, oft nur ein Kuss zu sehen ist und dann ausgeblendet oder geschnitten wird, ist es natürlich letztlich eine Frage des Betrachtens. Es gibt übrigens auch für die Regel der sexuell aktiven Frauen eine Ausnahme: In zwei Fällen hat Bond mit einer „Jungfrau“ Sex: Kissy Suzuki (Hama Mie), die Ninja-Agentin, die er in *You Only Live Twice* (1967) zum Schein heiratet – es handelt sich also faktisch auch noch um die „Hochzeitsnacht“ – und Solitaire (Jane Seymour) in *Live and Let Die* (1973), die er mit gezinkten Karten dazu bringt, ihre seherische Gabe für Sex aufzugeben. Meines Erachtens ist das die unangenehmste Version einer sexuell übergriffigen Situation in einem James-Bond-Film – zudem gerahmt von

einer für James-Bond-Filme ungewöhnlichen schwarzen Präsenz. Einerseits scheint mit Harlem als Schauplatz den veränderten politischen Bedingungen (und kinospezifisch dem Erfolg von Blaxploitation-Filmen) eine Art Tribut gezollt zu werden, andererseits werden in dem Film endlos rassistische Stereotype inszeniert. Nichtsdestotrotz wird Bond gerade darin vorgeführt: Es fällt ihm nicht auf, dass er in Harlem als weißer Mann völlig über-sichtbar ist. Weiß-Sein ist für Bond (noch) so sehr die Norm, dass er seine eigene Sichtbarkeit gar nicht wahrnehmen kann. In einer Hinsicht ist Bond jedoch „vorbildlich“ *color blind*: bei der Wahl seiner Sex-Partnerinnen.

18 Zitiert nach Murray, *In Bed* (wie Anm. 16).

19 Zitiert nach Murray, *In Bed* (wie Anm. 16).

20 Man könnte, wenn man das Serielle und Formelhafte an James Bond konsequent zu Ende denkt, James-Bond-Filme auch als Pornografie diskutieren (was hier in keiner Weise abwertend gemeint ist, sondern als Strukturanalyse): Sex ist hier immer Höhepunkt und zugleich nur Zwischenstation zum nächsten Bett (oder Boot oder Raumschiff), und das auch dann, wenn Bond, wie in manchen Filmen, nur mit einer Frau Sex hat (Maximalzahl: vier).

21 Vgl. Siegfried Tesche, *Das große James Bond Buch*, Berlin 2002, S.14.

22 Es ist vielleicht auch kein Zufall, dass *Casino Royale* der einzige Roman ist, der drei Mal verfilmt wurde: 1954 vom BBC, dann als *Spoof* mit David Niven (1967) und schließlich 2006 mit Daniel Craig in der Hauptrolle – und *Quantum of Solace*, wie gesagt, als Postscriptum.

23 In der Rezeption gilt dies oft als Umschlagpunkt in der Inszenierung der Bond-Girls.

24 Auch Scott Murray überführt Stephen Heath dieser Verwechslung von eigener Projektion auf Bond – durch das Ergänzen der sexuellen Andeutungen durch die/den Zuschauer/in – und den Filmen selbst: Heath schlussfolgert, dass Bond die lesbische Pussy Galore „umgedreht“ haben soll (was er dem Film vorwirft), genauer „cured“. Murray schreibt zurecht: „Who knows whom she will sleep with next and whether that person will be male or female. The same goes for Heath's claim that Bond puts Pussy ‚in her place‘. As Pussy has seduced Bond (even Heath admits that), how can Bond have been put her in her place? Surely, it would be more logical to say she has put Bond in his place. Unless, of course, you accept the notion, and Heath may, that Bond has control over women's minds and wills. But if that isn't a patriarchal fantasy, what is?“ – Murray, *In Bed* (wie Anm. 16).

