

Leben und sterben lassen

James Bond, die schwarzen und die weißen Stimmen: Ein Versuch über den Kolonialismus in Ian Flemings Romanen und den Postkolonialismus der Filme.

In „Leben und sterben lassen“, James Bonds achtem Leinwandabenteuer, trifft sich Bond in einem Nachtclub in New Orleans mit einem Informanten. Man weist ihm einen Tisch direkt an der Bühne zu. Die Sängerin (gespielt von der Soulsängerin B. J. Arnau) singt den Titelsong „Live and Let Die“ (berühmt geworden in der Version von Paul McCartney), und je mehr sie sich in das Lied steigert, desto klarer wird es, dass sie nicht für das Publikum singt, sondern nur noch für Bond.

Geradezu hämisch besingt sie einen Mann, der viel zu weich ist für „the ever changing world in which we're livin'“. Von der Bühne herab sieht sie auf seinen Tisch, der plötzlich im Boden versinkt und Bond in einen geheimen Keller entführt. Arnau verfolgt seine Höllenfahrt, ihre Augen schauen direkt in die Kamera – sie wusste, was geschehen würde, ihr Lied hat es prophezeit. Aus ihrer Stimme und ihren Augen sprüht eine Herablassung, die ins Mark geht.

Unten wird Bond von den Bösewichtern empfangen, alles bullige, tiefschwarze Gangster mit Namen wie Dr. Kananga und Mr. Big. „The name's Bond, James Bond“, so stellt Roger Moore sich artig vor, aber Kananga (gespielt von Yaphet Kotto) grinst nur: „Namen sind was für Grabsteine, Baby.“ Hier schlägt Roger Moores ironisch-selbstsicherer Kadenz die Stimme der Rancune entgegen: die der Schwarzen, die der Frauen, die der ehemals Kolonisierten und nicht zuletzt die der siebziger Jahre, die ihnen gehören, ihren unabhängigen Staaten, ihrer Rockmusik und ihren verbrannten BHs.

Diese Stimme ist keine Entdeckung der Siebziger-Jahre-Bonds – man hörte sie schon früher in den Filmen, allerdings gefiltert durch Bonds Imperialismus: ein asiatisches Bond-Girl stellt sich als „Chew Mee“ vor, und James Bond wiederholt den Namen – ihre Identität verwandelt sich in einen Herrenwitz. Ian Flemings Romane sind, selbst gemessen an den Standards ihrer Ära, erstaunlich rassistisch. Der britische Übermensch lässt sich von schwarzen und braunen Menschen helfen, die mit großen Augen und in Pidgin-Englisch zu ihm aufschauen; alle, die seine Hilfe nicht brauchen, sind Feinde.

Die Schurken wollen häufig den kolonialistischen Spieß umdrehen. In „Leben und sterben lassen“ wollen Afro-Karibbianer via Harlem und New Orleans die Vereinigten Staaten mit Drogen fluten. Ganz besonders scheint die ethnische Mischung Fleming Sorgen gemacht zu haben – Mischlinge aller Couleur bedrohen das Empire, weil man ihnen die Andersartigkeit nicht mehr ansieht. Wie der Milliardär Hugo Drax, der sich als Halb-Deutscher Hugo Drache entpuppt und vorhat, England von innen heraus zu vernichten.

Die Filme waren schon deshalb vorsichtiger im Umgang mit den kolonialen Subjekten, weil diese längst keine kolonialen Subjekte mehr waren. Als 1962 in Jamaika die Dreharbeiten zu „Dr. No“ begannen, war Jamaika gerade im Begriff, ein unabhängiger Staat zu werden. Die Romane waren Produkte des zur Neige gehenden Imperiums, die Filme dagegen sind neo-imperialistisch. Sie ersetzen die klaren ethnischen Hierarchien der Bücher durch einen zeitgemäßen Paternalismus. Die einstigen Untertanen sind in den Bond-Filmen irgendwie unabhängig, obgleich sie doch immer des Europäers bedürfen, der sie vor Bedrohungen schützt und der Chew Mee erklärt, dass sie ein wandelnder Witz ist. Unabhängigkeit aber beunruhigt die Filme. Dort, wo die Entkolonisierten keine Weißen, keine Briten brauchen, sehen die Filme nur Dämonie und Voodoo.

Auch in den Songs gibt es diese Art Halb-Unabhängigkeit, aber hier ist die Welt weitaus ungeordneter als in den Filmen: Einerseits existieren die Songs nur für die Filme. Ob sie ihn bedrohen oder feiern, es geht ihnen normalerweise um Bond. Andererseits aber herrschen in die-



Shirley Bassey singt „Diamonds Are Forever“ vor dem Buckingham-Palast am 4. Juni 2012 – zum diamantenen (sechzigjährigen) Thronjubiläum Elisabeths II.

Foto Corbis

sen drei Minuten eindeutig ganz andere Regeln als im Rest des Films. Der Film unterbricht sich, und wir tauchen ab, in James Bonds Unbewusstes oder in die Unterwelt der Bösewichter und der ihnen hörigen Bond-Girls. Hier herrscht die Halb-Unabhängigkeit des Traums, und hier führen ganz andere das Wort. Weiße Männer mögen sonst in den Filmen den Ton angeben, hier schweigen sie drei Minuten lang. Vor „Live and Let Die“ durfte nur ein Mal ein weißer Mann während der Titelsequenz singen (Tom Jones in „Thunderball“), danach dauerte es wieder bis 1985. Auch hat die Weiblichkeit einer Shirley Bassey, einer Dionne Warwick nichts mit dem Typ Frau gemein, dem wir im Film selber begegnen: älter, erfahrener, smarter, unabhängiger – und schwärzer.

In „Goldfinger“ besingt Shirley Bassey im Lotte-Lenya-Ton den „man with the Midas touch“, und obgleich der Song als Warnung vor Auric Goldfinger auftritt, meint man in ihrer Stimme Bewunderung mitzuhören und Hohn für jene, die wider besseren Wissens in Goldfingers Falle tapen. So präsentieren sich die Sängerinnen der frühen James-Bond-Songs: sie bewundern die Bösewichter. Sie besingen eine Gegenkultur zu James Bond, zum MI6, zum Empire. Verlockend klingen sie dabei vielleicht, aber schön nur bedingt. Sexobjekte sind sie nicht. Und ob ihnen

an Männern überhaupt etwas liegt, ist auch immer wieder unklar. In „Diamonds Are Forever“, Shirley Basseys zweitem Bond-Song, geht es nur darum, wie überflüssig Männer sind, wenn man Diamanten hat. Selbstgenügsam, scheinbar ohne Interesse an Bonds legendärem Sex-Appeal, spielt Bassey onanistisch mit den eigenen Diamanten.

Das ist die Grundangst, welche die Bond-Songs dieser Jahre umtreibt: man stelle sich eine Welt vor, in der jemand wie James Bond überflüssig ist; in der Schwarze, in der Frauen sich selbst genug sind. In welcher der Name „James Bond“ wirklich nur noch für den Grabstein taugt. Die Glanzzeit des Bond-Songs war auch die Periode eher stimmlich orientierter Bonds: die Späteren, Timothy Dalton und Pierce Brosnan, hatten den richtigen Look; Sean Connery und Moore hatten die richtige Stimme. Im Jahr 1985 war Roger Moore fast sechzig und sah einem gebotenen Kunstmakler aus Miami ähnlicher als einem Spion mit Lizenz zum Töten. Aber jede Sorge, man könne im falschen Film gelandet sein, beruhigte seine Stimme: man hörte „The name's Bond, James Bond“ und nahm es ihm ohne Zögern ab.

Den Gegenpol stellt in jeder Hinsicht die Stimme von Shirley Bassey dar. Die Sicherheit, mit der Bond (gerade in den Moore-Filmen) in jedes Versteck der Bö-

sewichter stolziert und sich als „Bond, James Bond“ vorstellt, fehlt ihr vollständig. Sie ist umtriebig und gehetzt zugleich. Es ist keine Stimme, die Schlachtschiffe hinter sich weiß, sondern die Stimme, die diesen ausgeliefert ist. Es ist aber auch eine Stimme, die zurückbeißt: In „Goldfinger“ schimmert die Bassey wie eine Klinge, blitzt wie die vergoldete Haut von Jill Masterson im Vorspann. In „Diamonds“ fordert sie gerade dadurch heraus, dass ihr das Sexobjekt James Bond egal ist. Wenn „Goldfinger“ pure Oberfläche ist, geht es bei „Moonraker“ nur noch um Tiefe – um Basseys welthaltige Stimme, um die Schwärze des Alls. Major Bond als Major Tom – durch die schwarze Stimme locken die Tiefen des Alls.

Und mittendrin Paul McCartney mit „Live and Let Die“ – wenn es zwei Stimmen gibt, die man mit Großbritannien assoziiert, dann die von Sean Connery und Paul McCartney. Plötzlich scheint auch dieses Biotop dem Empire zu gehören. Es ist McCartneys großes Verdienst, dass er diese Ambivalenz bemerkt und zu seinen Gunsten wendet. Sein „Live and Let Die“ nimmt schwarze Musik ernst, aber nimmt auch ernst, dass die Angst vor dieser Musik irgendwie zum Bond-Sound gehört. Denn sein Lied ist zutiefst schizophoren: anstatt Strophen und Refrain gibt es zwei Refrains, die sich abwechseln. Der eine berichtet von einem jungen Mann, der

„früher einmal sagte, leben und leben lassen“. Der Rest der Wings fällt ein mit einem hämischen „You know you did“. Denn jetzt ist er eines Besseren belehrt und sagt nunmehr „live and let die“. In ihrem Falsett schwingt das mitleidslose Resentiment der gellenden Shirley Bassey mit. Der Idealismus von „live and let live“ ist nur Produkt unreflektierter Privilegien; die anderen wissen es besser.

In den „leben und leben lassen“-Passagen beschreibt McCartney eben dieses Biotop: ein Cello, ein Klavier, eine melodische Linie – ein Kompendium westlicher Popmusik vor dem Rock 'n' Roll. Mit den Worten „live and let die“ setzt dann ein postkoloniales Pandämonium ein: Bongos, ein Kazoo, ein frenetischer Rhythmus, der bewusst an das Voodoo-ritual der Eröffnungsszene angelehnt ist. Mit sadistischer Verve vernichtet der Klang der Kolonien, der Blaxploitation-Filme, hier die U-Musik der Metropole.

Da schwingt sicher auch ein Stück subtiler Autobiographie mit: McCartney, drei Jahre nach dem Ende der Beatles, stellt in „Live and Let Die“ den Sound der Beatles (das Klavier, das Cello) dem neuen, härteren und globalen Sound der Siebziger gegenüber. Auch wenn Paul McCartney nie „live and let live“ sagte, so schrieb er doch „All You Need is Love“. Der Song fragt: Kann so einer „live and let die“ sagen? Ist auch Paul McCartney ein Name für den Grabstein? ADRIAN DAUB