

vertritt eine andere Position: Wie Rodolphe Gasché anhand verschiedener Texte nachweist, sieht Gadamer das verbindende Element ausgerechnet in den (sprachlichen, kulturellen, politischen etc.) Unterschiedenen, die dem pluralistischen Europa gerade das Selbstverständnis ermöglichen, dennoch ›eins‹ zu sein.

Der monumentale, 658 Seiten starke Sammelband ruft nicht nur immer wieder den fast schon vergessenen antiken Mythos ins Gedächtnis zurück und bezieht ihn auf politische und künstlerische Entwicklungen bis ins 21. Jahrhundert, sondern ermöglicht in seinen philosophischen, historischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Betrachtungen eine allgemeine Rückbesinnung auf die Wurzeln Europas – des geographischen Kontinents und des konstruierten Staatenverbundes. Lediglich mit dem Anspruch angetreten, verschiedene Gründungsmythen und Repräsentationen Europas in komparatistischer, einzelphilologischer oder philosophischer Sicht zusammenzufassen, wird der Band damit zu einem Referenzwerk für die Beschäftigung mit den europäischen Leitideen und den gemeinsamen kulturellen Traditionen.

Auch in seiner Zusammenstellung bleibt der Sammelband der europäischen Idee verpflichtet: Die Beitragenden aus mehreren europäischen Ländern beschäftigen sich interdisziplinär und epochenübergreifend mit nahezu allen Nationen des Kontinents. Bei einer so enzyklopädischen Bandbreite bleiben Wiederholungen zwangsläufig nicht aus und kaum ein Beitrag spannt nicht – zumindest angedeutet – den Bogen zum antiken Mythos zurück.

Umso höher ist die Leistung der beiden Herausgeber einzuschätzen, die Aufsätze (meist nachvollziehbar) den insgesamt fünf Sektionen zuzuordnen, vor allem aber die inhaltliche Bandbreite und die Fülle der Einzelaspekte durch editorische Hilfen wie ein erläuterndes Vorwort sowie zwei alle Beiträge übergreifende Register für den Rezipienten jederzeit (er)fassbar zu halten. Die dem eigentlichen Textteil vorangestellten deutschen und englischen Abstracts bestechen ebenso wie die aufwendige bibliographische und formale Einheitlichkeit, die den kompletten Sammelband durchgehalten werden kann, die Qualität der Abbildungen und Farbtafeln eingeschlossen.

Somit ist der Band *Europa – Stier und Sternenkrantz* nicht nur eine Bereicherung für die wissenschaftliche Beschäftigung mit kulturübergreifenden und historischen Aspekten und für die interdisziplinäre Europaforschung, sondern vor allem ein ›Le-sebuch‹ der europäischen Idee. Trotz Währungskrise, Europa-Skepsis und Misstrauen gegenüber Brüssel: Europa braucht für seine Zukunft genau diese Rückbesinnung auf gemeinsame Werte und Traditionen. Und so sind es nicht die politischen Reden aus dem Fernsehen, sondern die Lektüre dieser 34 Aufsätze, die den Leser wieder an Europa glauben lassen – »Deine Zauber binden wieder,/ was die Mode streng geteilt.«

Jonas Nesselhauf

Marc Föcking und Astrid Böger (Hg.): *James Bond – Anatomie eines Mythos*. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 289). Heidelberg (Winter) 2012. 304 S.

Im Jahr 2012 ist mit *Skyfall* nicht nur der 23. James-Bond-Streifen in die Kinos gekommen, die Filmserie hat in diesem Jahr zugleich ihren 50. Geburtstag gefeiert, was zu allerlei medialen ›Feierlichkeiten‹ rund um den neuen Film mit Daniel Craig (sein

mittlerweile dritter in der Rolle des britischen Agenten) geführt und nicht zuletzt auch eine ganze Schar von Buchpublikationen mit sich gebracht hat, die alle einzeln hier aufzuzählen müßig wäre. Festzuhalten bleibt indes, dass diese von einem ›Monumentalwerk‹ wie dem im Taschen-Verlag erschienenen *James Bond Archives*¹ über eine Vielzahl populärer Publikationen, die sich dezidiert an ein Fan-Publikum richten, bis hin zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem medialen und kulturellen Phänomen James Bond reichen. In letztere Kategorie fällt der von den beiden Hamburgern Literaturwissenschaftlern Marc Föcking und Astrid Böger herausgegebene Band, der sich der Figur James Bond und ihrer medialen Repräsentationen als einem modernen Mythos zuwendet. Gleichwohl ist es nicht der erste (deutschsprachige) Sammelband, der sich mit James Bond als einem ›Mythos‹ auseinandersetzt. Bereits fünf Jahre zuvor ist im Bender-Verlag ein dem Agenten 007 als Mythos der Populärkultur gewidmeter Band erschienen.² Doch während sich der frühere Band – von einem abschließenden Exkurs zu Videospielen abgesehen – ausschließlich mit den Filmen auseinandersetzt, nimmt der jüngere dezidiert auch die Bond-Romane Ian Flemings mit in den Fokus und zeichnet sich durch seine interdisziplinäre Breite aus. Die hier versammelten Beiträge gehen auf eine Ringvorlesung an der Universität Hamburg im Wintersemester 2009/2010 zurück und behandeln das Thema aus der Perspektive der Literatur-, Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft, der Praktischen Theologie sowie der Experimentellen Physik.

Der Band selbst ist in drei recht unterschiedlich umfangreiche Abschnitte gegliedert, wobei sich der erste dem Themenkomplex ›Ian Fleming und James Bond‹ (13–103), der zweite den ›mediale[n] Expansionen in Parodie, Film und Filmmusik‹ (105–255) und der dritte und letzte dem ›Mythos James Bond‹ (257–301) im eigentlichen Wortsinne zuwendet. Dem Ganzen vorausgeschickt ist ein knappes Vorwort der Herausgeber (7–12). In diesem entwickeln Föcking und Böger, anders als nach dem Untertitel des Bandes zu erwarten, nun keinen Begriff von Mythos, der für die Figur Bond ausschlaggebend sein könnte, sondern setzen zu einer Reflexion des Begriffs des Heroischen und der Figur des Helden an. Dabei gehen sie von der Annahme aus, dass das Heroische auch in der Gegenwart ›nicht verschwunden‹ sei, sondern ›sich lediglich transformiert‹ habe (9). Bond sei eine Figur, die aus der Alltäglichkeit heraustrete, ›ein Do-it-Yourself-Mensch‹ (11) – und vor allem ein Held, der ›das Archaische mit der postindustriellen Welt der Gegenwart‹ verbinde: ›Er transportiert das Heroische in seiner ursprünglichen, starken Bedeutung in eine Zeit, in der es dieses Heroische eigentlich nicht mehr geben kann.‹ (Ebd.) Die Herausgeber gelangen zu dem Schluss, dass hierin die Inaktualität und zugleich die Attraktivität dieses Helden lägen, die seinen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Erfolg garantierten (vgl. ebd.).

Der Genese eben dieses literarischen Helden zunächst in den Romanen Ian Fleming spürt Johann N. Schmidt in seinem Beitrag nach (15–30). Der Verf. legt dabei dar, wie die Bond-Romane zunächst ein Kind ihrer Zeit sind und die typischen Charakteristika Bonds sich der kulturellen und geopolitischen Situation Englands nach dem Zweiten Weltkrieg verdanken. Neben Einflüssen der eigenen Biographie des Autors, insbesondere sein von ›Draufgängertum und Bindungsangst‹ bestimmtes Verhält-

1 Paul Duncan (Hg.): *The James Bond Archives*. Köln 2012.

2 Andreas Rauscher, Bern Zywiets, Georg Mannsperger und Cord Krüger (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Populärkultur*. Mainz 2007.

nis zu Frauen (18), resultiere die Genese der Figur Bond aus einem Abschied von der unmittelbaren englischen Nachkriegszeit als einer »Periode der Sparmaßnahmen und staatlich auferlegten Einschränkungen« (21), deren Manifestation der ostentative Verweis auf Luxusartikel und Markennamen in den Bond-Romanen sei. Bond erscheine dabei als ein klassenloser Held, worin sich seine Modernität zeige; zugleich sei er, so Schmidt, aber auch eine archetypische Heldengestalt und mehr noch ein »prototypisch *englischer* Held« (24). Gerade dieser »myth of Englishness« stelle den Angelpunkt der Fleming-Romane dar (25).

Auch Jan Christoph Meister wendet sich in seinem Beitrag (31–57) der Charakteristika der Figur zu und fragt angesichts deren Bekanntheit: »aber wer *ist* Bond eigentlich?« (31) Meister vermeint in Bond einen Alltagsmythos zu erkennen, d. h. ein verselbständigtes Phänomen, ein Ideal und eine Hoffnung, das der Trivialität des Alltags Bedeutsamkeit verleihe (36 f.). Um »den *wirklichen* Bond« kennen zu lernen, sei es indes unabdingbar, den Blick auf die Romane Flemings zu werden (41): Denn während der filmische Bond »von Anbeginn an auf verlässliche Wiedererkennungsmerkmale« reduziert worden sei (39) und zu einer latenten Parodie seiner selbst geworden (oder sollte man besser sagen: degeneriert?) sei (41), habe die Figur im Laufe der Romane an Komplexität gewonnen (39). Dementsprechend liegt das Augenmerk des Verf. darauf, wie der Agent und seine Abenteuer in den Romanen Flemings erzählt werden. Mit seinem ersten Bond-Roman *Casino Royale* (1953) habe Fleming »ein motivisches, strukturelles, erzähltechnisches und stilistisches Muster für die Bond-Romane geschaffen, auf das er in der Folge immer wieder zurückgreifen sollte, das er aber zugleich zu variieren und zu perfektionieren wusste.« (47) So zeigt Meister, wie Fleming mit seinem Letztlingswerk *You Only Live Twice* (1964) neue Wege in der Charakterisierung Bonds sowie in einem extrem weit angelegten Spannungsbogen eingeschlagen habe (49–51) und untermauert damit seine These, dass der Autor auch in der sprachlichen Gestaltung seiner Romane ein Profi gewesen sei (35).

Es ist genau jene sprachliche Professionalität, die auch das Interesse von Angelika Redder geweckt hat. Anhand von *Casino Royale* legt sie in ihrem Beitrag (59–78) das sprachliche Handeln Bonds in Form einer »pragmatischen Analyse« im Sinne der Sprechakttheorie dar, um zu belegen, dass der Rezipient in den Romanen »zum Connaissanceur im fiktionalen Handlungsraum« gemacht werde (59). In exemplarischen Fallstudien untersucht sie Bonds sprachliches Handeln als Agent der Geheimdienstinstitution, als Experte relativ zu seinem (weiblichen) Assistenten sowie als »souveräner Akteur in Konfrontation« mit dem Feind (64) und zeigt abschließend anhand des Baccarat-Spiels, wie der Leser »mit wenigen erklärenden Handgriffen« »zum Kenner – wenn auch nicht zum praktischen Köhner –« ausgebildet wird (75).

Die erste Sektion des Bandes schließt mit Marc Föckings kritischer Re-Lektüre der Thesen Umberto Ecos zu James Bond als *superuomo di massa*. Während der frühe Eco noch auf eine »(Ab)Qualifizierung der Bond-Romane als technisch gut erzählte, aber ideologisch »schlechte« Literatur« ziele (80), ist es dem Verf. darum gelegen zu zeigen, wie in den Romanen Flemings die »beiden Rezeptionshorizonte der verbrauchsorientierten und der reflexiv-intellektuellen Lektüre« verschmelzen, womit »die Grenze zwischen Trash und Hochkultur« hinfällig werde (85). Eine wesentliche Rolle komme dabei der Intertextualität der Romane zu, die sich bereits lange vor den Filmen durch ihre zitathaften Anspielungen auszeichneten (84). Föcking zeigt, dass sich »die Texte Flemings als Collagen aus vorgängigen medialen Artefakten« präsentieren und verwen-

det dies als Argument gegen die Auffassung Ecos, denn: »Spielerische Collagetechnik und augenzwinkernde Übertreibung entziehen dem ideologischen Manichäismus immer wieder den Boden« (103).

Einer spezifischen Form intertextueller Verbindung wendet sich Martin Neumann (107–130) zu, womit die zweite Sektion des Bandes eröffnet wird. Mit Pepetelas *Jaimé Bunda, Agente Secreto* (2001) stellt der Verf. einen Roman vor, der sich zwischen 007-Parodie und Sozialkritik bewege. Zunächst erfährt man, dass Pepetela, der mit bürgerlichem Namen Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos heißt, zu den wichtigsten zeitgenössischen Autoren Angolas gehört (108). Entsprechend spiele der Roman – angefangen beim Namen des Helden – nicht nur mit Klischees aus den Bond-Romanen und, mehr noch, -Filmen, was aufgrund der für die Bond-Serie(n) typischen invarianten Merkmale leicht gelinge, sondern sei auch ein Porträt der gegenwärtigen politischen, ökonomischen und sozialen Situation in Angolas Hauptstadt Luanda.

Knut Hickethier lenkt in seinem Beitrag (131–143) den Blick vollends auf den filmischen Bond, der für ihn »eine britische, eine europäische Figur« darstellt, die »für eine neue Medienkultur, wie sie sich Anfang der 1960er Jahre herausgebildet hat«, stehe (132). Der Film-Bond erscheint ihm als »Paradigma einer neuen Aufmerksamkeitsorganisation« (ebd.). Überzeugend legt der Verf. dar, wie die Bond-Filme die Einflüsse einer bspw. durch die Werbung geprägten neuen Kultur, die auf das Erschaffen von immer neuen Aufmerksamkeiten angewiesen sei, in sich aufgenommen und zu einer »neuartige[n] ästhetische[n] Struktur« weiterentwickelt haben (132f.). Er belegt dies unter anderem anhand der aufwendig inszenierten Titelvorspanne der frühen Bond-Filme, die die Ästhetik späterer Videoclips vorweggenommen haben, und der sogenannten ›Gunbarrel-Sequenz‹ (134–136), in der der Zuschauer zum Adressaten werde: »auf ihn richtet sich der ästhetische Angriff« (135). Hickethier gelangt zu dem Schluss, dass die Bond-Filme, die »in gut aufbereiteten Konsumwelten« spielen, den Zuschauern »neue Erlebnisräume« eröffnen (139).

Zu den spannendsten Beiträgen des Bandes zählt jener von Anette Pankratz (145–168), die sich mit geopolitischen und rasseideologischen Konstellationen in den Bond-Romanen und -Filmen auseinandersetzt. Zwar seien vor allem die Romane klar in einem Setting verortet, das vom Kalten Krieg geprägt sei, in dem allerdings zunehmend die Terrororganisation um Blofeld anstatt des sowjetischen Geheimdienstes als Gegenspieler Bonds auftrete (147). Der Ost-West-Antagonismus werde überlagert »durch ein Nord-Süd-Raster, das auf rassistischen Vorurteilen und/oder den alten Konfliktlinien des Imperialismus beruht.« (150) Der Verf. ist durchaus darin zustimmen, dass sich hier »Geopolitik [...] mit sozialdarwinistischer Biopolitik« vermische (151). Nirgends zeigt sich dies deutlicher als in der Tatsache, dass die Bösewichte im James-Bond-Universum meistens Mischlinge sind. Dies gilt für die Romane nicht weniger als für die Filme, wengleich Pankratz dafür argumentiert, dass letzteren »die explizite rassistische Unterfütterung« fehle (153): »Die Filme relativieren binäre Schemata und damit auch die imperiale *Britishness* durch ihren formelhaften Überschuss an Gewalt, Sex und Konsum, der teils gewollt, teils unfreiwillig komisch wirkt.« (160)

Zu den unabdingbaren Ingredienzen eines jeden Bond-Films gehören die ›Bond-Girls‹. Mitherausgeberin Astrid Böger tritt der weitverbreiteten Auffassung entgegen, dass die Bond-Girls nur eine untergeordnete Rolle spielen, und argumentiert, »dass die Frauenfiguren vielmehr im Zentrum des Bond-Universums stehen« (169). Sie weist zunächst auf eine Ambivalenz, die für die Figur des Bond-Girls kennzeichnend

sei: zwar verkörpere es in einem gewissen Umfang die gesellschaftlichen und sexuellen Freiheiten, die die Frau seit den späten 1950er Jahren erlangt habe, und das erste Bond-Girl, die von Ursula Andress gespielte Honey Ryder in *Dr. No* (1962), sei sogar als durchaus komplexe Figur angelegt (172f.); spätestens mit Tatiana Romanova (Daniela Bianchi) in *From Russia With Love* (1963) aber werde »endgültig das Bond-Girl als Projektionsfläche des vornehmlich männlichen Zuschauerbegehrens etabliert« (176). Herauszuheben ist Bögers luzide Analyse der Titelsequenzen der beiden ersten Bond-Filme: im Fall von *Dr. No* mit Blick auf einen suggerierten ›Lifestyle‹ und einer vermeintlichen Liberalisierung der Geschlechterordnung (175), im Fall von *From Russia With Love* mit Blick auf den weiblichen Körper »als vollkommene Projektionsfläche, und zwar sowohl im Wortsinn als Untergrund für die Schriftzüge der Titel [...], aber auch im übertragenen Sinn als erotische Folie für das Begehren des nach Laura Mulvey männlich konstruierten Zuschauerblicks« (176). Erst in den 1990er Jahren habe sich das Bond-Girl »zur weiblichen Actionheldin« gewandelt, während zugleich Bond zunehmend »auf seine extreme körperliche Präsenz reduziert« werde (180f.). Angesichts der teils sehr kritischen Reaktionen auf den jüngsten Bond-Darsteller Daniel Craig mag man der Verf. in diesem Punkt durchaus zustimmen; ob das zugleich bedeutet, dass Bond nunmehr »ein handfestes Problem« habe, das darin bestehe, dass sich die »traditionelle binäre Geschlechterrollenverteilung Bond/Girl [...] und mit ihr die entscheidende Maskulinitätskonstruktion der Hauptfigur« auflöse (183), sei dahingestellt.

Es ist wohl unbestreitbar, dass die Musik der Bond-Filme und insbesondere das James-Bond-Thema zu den bekanntesten Beispielen aus der Filmgeschichte zählen. Ihnen widmet sich der Musikwissenschaftler Tobias Janz (158–222), und er setzt gleich vorweg: »Nicht zuletzt das musikalische Design der Bond-Filme hat insofern die Figur James Bond zum Mythos werden lassen« (185). Er legt dabei dar, wie sich der typische ›Bond-Sound‹ einerseits den Einflüssen der Popmusik der 1960er und 70er Jahre verdankt, andererseits aber auch selbst für die populäre Mainstreamkultur prägend wurde. Er rekonstruiert dazu zunächst die unterschiedlichen musikalischen Einflüsse und Stilrichtungen, aus denen sich das Bond-Thema speist, das einer Bricolage gleiche: »halb Jazz, halb Rock: ein Teil Bebop, ein Teil Big-Band-Swing, ein Teil Beatmusik sowie Spuren der ursprünglichen Couleur von Monty Normans pseudo-indischer Musicalpartitur« (194). Sodann diskutiert er zwei Beispiele für Sounddesign und musikalische Untermalung – aus *The Spy Who Loved Me* (1977) und aus *The Man With the Golden Gun* (1974) – und ordnete diese einer mittleren Phase der Filmserie zu, in der »ein gewisser Mut zur Innovation und zum Experiment zu erkennen« sei (200) und in denen sich eine gelungene »Balance zwischen Ernsthaftigkeit und Parodie« zeige (203). Sein Fazit ist mindestens so überraschend wie überzeugend: Indem die Komponisten der Bond-Serie immer wieder »Wege eines spielerisch distanzierten Umgangs mit der Ideologie der Serie gefunden« haben, haben sie gerade zum »Fortführen problematisch gewordener Diskurse« beigetragen (221).

Der Beitrag von Metin Tolan zu »Mythen aus *Goldfinger*« (223–255) ist der einzige, der nicht auf die Vorlesungsreihe zurückgeht. Es handelt sich statt dessen um ein gekürztes Kapitel aus seinem Buch zu »James Bond und die Physik«. ³ Im Tonfall des

3 Metin Tolan und Joachim Stolze: Geschüttelt, nicht gerührt. James Bond und die Physik. München 2008.

populären Wissenschaftsjournalismus spürt Tolan, Professor für Experimentelle Physik an der TU Dortmund, einigen Szenen und Darstellungen aus dem dritten Bond-Film auf ihre technische und wissenschaftliche Akkuratheit nach, was sich durchaus unterhaltsam liest. Dabei entlarvt der Verf. etwa den ›Mythos‹ vom Tod durch Überzug mit einer Goldfarbschicht als nicht haltbar oder zumindest fragwürdig (224–230) und zeigt, dass Goldfingers Plan, das Gold in Fort Knox radioaktiv zu verstrahlen, tatsächlich möglich gewesen wäre – wäre nicht James Bond dazwischen gekommen (238).

Die dritte und letzte Sektion des Bandes ist den Verbindungen von James Bond zum antiken Mythos sowie der religionsgeschichtlichen Dimension der Figur gewidmet. Zunächst arbeitet Christian Brockmann die Parallelen zwischen James Bond und dem homerischen Odysseus heraus (259–279), die bereits in ihren Charakteren begründet lägen: beide zeichnen sich durch Beweglichkeit, Intelligenz, Klugheit, Witz, Schlagfertigkeit, Kunst der Rede und Überredung, Mut, Ausdauer, List, Verstellung, Gerissenheit sowie Beliebtheit bei den Frauen aus (259). Der Verf. vergleicht die Figur Miss Moneypenny mit der sich sorgenden Penelope, die daheim auf die Rückkehr des Mannes wartet (260), rückt Jaws/Beißer und Le Chiffre in die Nähe zu den antiken Zyklopen (272–274) und erkennt in Bonds Begegnung mit Honey Rider Anklänge an jene von Odysseus und Nausikaa im sechsten Gesang der *Odyssee* (265–270). Durch die Annäherung an Odysseus, so die zentrale These des Beitrags, gewinne die Figur Bond an Tiefe und Komplexität (262, 279). Gleichwohl wird man sich fragen müssen, ob die Filiationen zwischen beiden Figuren wirklich so deutlich und zudem auch intendiert sind, wie es Brockmann zu erkennen meint – oder ob sie sich nicht vielmehr einem Grundmuster heldenhaften Erzählens verdanken, wie es (mindestens) seit den homerischen Epen bis heute weiterwirkt und damit eine Schablone für das Kino und insbesondere den Abenteuerfilm bietet, an dem sich nicht zuletzt auch die James-Bond-Filme anlehnen.

Dieses Grundmuster heldenhaften Erzählens, und insbesondere das Konzept der Heldenreise, das Christopher Vogler ausgearbeitet hat⁴, bildet die zentrale Referenzfolie, anhand derer der evangelische Theologe Hans-Martin Gutmann in seinem abschließenden Beitrag (281–301) eine »Normalform« der Erzählung eines Blockbuster-Films« (288) entwickelt, die ihm als Grundlage für eine Reflexion des Zusammenhangs von Opfer und Erlösung aus Sicht der Praktischen Theologie dient: »In Blockbuster-Kinofilmen wird immer wieder neu erzählt, wie das Opfer als Gewalt, als zerstörerische Reziprozität, durch das Opfer als Gabe, genauer: als Hingabe des Helden auf dem Höhepunkt seiner/ihrer Reise in die Welt des gegenüber dem Alltag gefährvollen Anderen gebannt werden kann« (289). Die Bond-Filme, so die These Gutmanns, weichen von dieser ›Normalform‹, die er anhand von James Camerons *Avatar* (2009) exemplifiziert (290–294), deutlich ab: »In der zentralen Sequenz der Erzählung, in der im Blockbuster-Film normalerweise das Opfer, die Selbsthingabe des Helden mit der Folge der Rettung des Bedrohten und der Erlösung von der Macht des Bösen, erzählt wird, wird in den James Bond-Filmen gerade diese Erzählfigur nicht erzählt. Sie wird durch alternative Sequenzen ersetzt, wird ironisiert, ihrer Ernsthaftigkeit entkleidet« (294). Erst mit den Daniel-Craig-Bond-Filmen sei dieses für die Filmserie typische Muster verwandelt und aufgegeben worden. Als Beispiel dient dem Verf. hier *Casino*

4 Vgl. Christopher Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt a. M. 1997.

Royale (2006): »Von Anbeginn leidet der Held in diesem Film, anders als in den früheren Filmen jetzt ernsthaft und mit ungewissem Ausgang. [...] Und vor allem: James verliebt sich.« (299) Für den bislang letzten Bond-Film *Skyfall* (2012), den die Autoren in ihre Betrachtungen noch nicht einschließen konnten, scheint diese Aussage mindestens ebenfalls zu gelten. Es bleibt indes abzuwarten, wie sich die Filmreihe nach dem Ende von *Skyfall* weiterentwickeln wird – ob sie nach dem Tod der durch Judi Dench verkörperten M und der Einführung eines neuen, ›alten‹ (weil – mindestens was die Bürogestaltung anbelangt – an den von Bernard Lee und Robert Brown verkörperten Geheimdienstchef erinnernden) M, mit der Rückkehr von Q und Miss Money Penny zu den alten Mustern zurückkehren oder die neuen beibehalten wird.

Dies ist nur eine von vielen Fragen, die der Band – erwartbarerweise – offenlässt. Wahrscheinlich ist es auch gar nicht möglich, ein so umfangreiches Thema wie den ›Mythos: James Bond in seiner ganzen thematischen wie historischen Breite in einem gut 300 Seiten starken Sammelband umfassend und abschließend zu behandeln. Immerhin schneiden die einzelnen Beiträge zahlreiche spannende Aspekte und Fragestellungen an, die zum Weiterdenken einladen. Das letzte Wort in Sachen ›Mythos James Bond‹ ist damit aber sicher noch nicht gesprochen.

Keyvan Sarkhosh

Michael Mandelartz: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*. Berlin (Schmitt) 2011. 465 S., 16 Abb.

Walter Benjamin kritisiert in seinen geschichtsphilosophischen Thesen eine technokratische Einstellung, die den Fortschritt am Grad der Naturbeherrschung misst und der Natur den Status eines gratis zur Verfügung stehenden Objekts der Ausbeutung zuweist. Für Mandelartz, Germanist an der japanischen Meiji-Universität, sind es in Goethes *Pandora* die Schmiede, die im *Hämmerchortanz* die »Ideologie von der Ausbeutung der Erde« entwickeln: »Erde sie steht so fest!/Wie sie sich quälen läßt!/Wie man sie scharrt und plackt!/Wie man sie ritzt und hackt!« (382). Folgt man Mandelartz, dann präsentiert Peter Hacks' Adaption von Goethes Drama die Welt als eine Industrielandschaft, die das Kapital nach dem Raubzug der ursprünglichen Akkumulation hervorgebracht hat. Ihr Tempel sei der Atommeiler, der Sozialismus unterscheide sich an diesem Punkt nicht vom Kapitalismus (388, 391). Und wenn der Meiler in der Lesart von Mandelartz auf der Bühne platzt, dann gibt es im Text auch kohärente Indizien für die Interpretation, dass ein Erdbeben »den Reaktor erschüttert und eine Kernschmelze ausgelöst« habe (397 ff.). Es sind solche Verhältnisse, vor denen der Interpret mit seiner Kritik des Subjekt-Objekt-Diskurses warnen möchte. Die Wirklichkeit hat ihn bei seiner Arbeit am Schreibtisch eingeholt. Mandelartz unterzeichnet sein Vorwort im März 2011 in Tokyo unter dem unmittelbaren Eindruck der Nachrichten aus Fukushima (18).

Mit Goethes Aufstieg auf den Brocken am 10.12.1777 setzt für Mandelartz die Dämmerung einer Epoche ein. Dieses Datum markiere den Anfang vom Ende des Zeitalters der europäischen Subjektivität (317). Der Verfasser geht davon aus, dass sich Goethe vom Geist seiner Zeit insofern absetzen lässt, als es für ihn nicht das transzendente Subjekt der Erkenntnis ist, das die Welt hervorbringt. Vielmehr seien es für