

Barbara Korte
Geheime Helden

FIGURATIONEN DES HEROISCHEN
Herausgegeben von Ralf von den Hoff

Band 4

Barbara Korte

Geheime Helden

Spione in der Populärkultur des
21. Jahrhunderts

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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.

© Barbara Korte 2017

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2017
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1944-8

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8027-1

DOI <https://doi.org/10.46500/83531944>

Es gibt viele gute Gründe, populäre Erzählungen zu untersuchen. Der beste ist, dass sie relevant sind. In den vielen und verschiedenen Formen, in denen sie produziert werden und zirkulieren [...], durchdringen sie die Rhythmen des Alltagslebens. Dabei helfen sie uns, unser Selbstverständnis zu bestimmen, indem sie unseren Bedürfnissen und unseren Fantasien Form geben und unseren Imaginationen der Vergangenheit und Zukunft Gestalt verleihen.¹

Ein Symptom der Ausbreitung geheimer Operationen in unserer Lebenswelt ist die Tatsache, dass die Spionagesgeschichte zu einer der wichtigsten populären Gattungen unserer Zeit geworden ist und der Geheimagent, als ihr Protagonist, zu einem unserer beliebtesten mythischen Helden.²

I.

Figur und Narrativ des Spions, so soll in diesem Essay argumentiert werden, eignen sich in besonderer Weise, Helden und Heldentum in Zeiten zu verhandeln, die gemeinhin als ›postheroisch‹ verstanden werden, vor allem während bestimmter Phasen des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei ist die postheroische Gestimmtheit einer Gesellschaft und Kultur nicht als eine zu verstehen, die Existenz und Wert des Heroischen gänzlich leugnet. Sie steht ihm aber mit Skepsis gegenüber und fragt kritisch, worin Wert und Nutzen von Helden und Heldinnen in der Vergangenheit einmal bestanden haben und in der jeweiligen Gegenwart noch bestehen könnten.³ Für die Aushandlung dieser Frage sind Erzählungen über Geheimdienste und ihre Akteure ein fruchtbarer Boden, denn Geheimagenten sind, wenn ihnen Heldentum zugesprochen wird, prekäre, ambige und bisweilen dubiose Helden, die nicht selten für explizite Reflexionen über Bedeutung und Nutzen des Heroischen eingesetzt werden.

Wenn hier und im Folgenden die Begriffe Spion und Geheimagent in der männlichen Form und synonym verwendet werden, bedarf dies einer kurzen Rechtfertigung. Ersteres ist der Tatsache geschuldet, dass die Erzählung über Geheimdienste in der populären Kultur noch immer stark männlich konnotiert ist: Romane mit weiblichen Agentenfiguren werden heute zwar sogar von der ehemaligen Leiterin eines britischen Geheimdienstes verfasst, sind aber immer noch in der Minderzahl,⁴ und das Spionagegenre scheint noch immer primär ein männliches Publikum anzusprechen.⁵ Die Gleichsetzung von Spion und Geheimagent folgt dem allgemeinen Sprachgebrauch und der meist undifferenzierten Verwendung der Wörter in den Erzeugnissen der populären Kultur. Wenn in spezia-

lisierten Publikationen gelegentlich Unterschiede zwischen Spionen und Agenten gemacht werden, geschieht dies nach unterschiedlichen Kriterien. Ernest Volkman differenziert in seiner populären Geschichte der Spionage den Agenten vom Spion aufgrund seiner professionellen Einbindung in die Institution eines Geheimdienstes.⁶ Für Lars Ole Sauerberg liegt ein Unterschied in der Art des geheimdienstlichen Handelns:

Die Begriffe Spion und Spionage beziehen sich auf das Sammeln von Nachrichtenmaterial [...]. Seit dem Zweiten Weltkrieg ist Spionage überwiegend zu einer Angelegenheit elektronischer Überwachung geworden, aber die meisten Geschichten über Geheimagenten handeln von Männern, die eine aktive, physische Rolle bei der Bekämpfung der feindlichen Absichten ihrer Gegner [...] einnehmen.⁷

Auch wenn solche begrifflichen Unterscheidungen in diesem Essay nicht gemacht werden, wird sich zeigen, dass der Status des Geheimagenten als Professioneller oder Amateur für seine heroische Konturierung ebenso bedeutsam sein kann wie die spezielle Art seines Handelns. Von zentraler Bedeutung für diese Konturierung ist zunächst aber die Tatsache, dass Spione *geheime* Helden sind, die ihre Taten im Verborgenen und in moralischen Grauzonen vollbringen. Noch mehr als andere Heldentypen hat der Spion als Held daher ein polarisierendes Potenzial. Dies gilt selbst für die unterhaltsamsten Fiktionen der populären Kultur, in der sich die Spionageerzählung – zeitgleich mit den modernen Geheimdiensten selbst – um 1900 als Genre etablierte und sogleich sehr erfolgreich war; zunächst in der Literatur, dann vor allem auch in Film und Fernsehen. In einer paradoxen Konstruktion lassen Spionagefiktionen

ihre Publika an Handlungen teilhaben, von denen man eigentlich nicht wissen sollte; sie machen geheime Helden öffentlich. Diese Spannung zwischen dem Klandestinen des Dargestellten und seiner Veröffentlichung in der Darstellung lässt die Leser und Zuschauer, quasi als Voyeure, selbst an der Heimlichkeit partizipieren, die das Genre und seine Protagonisten bestimmt; sie ist Teil des Thrills, der einen Reiz der Gattung ausmacht. Leser und Zuschauer werden gleichzeitig aber zur Inspektion eingeladen, und zwar nicht nur der beteiligten Akteure und ihrer Heroizität (oder Nicht-Heroizität), sondern vor allem der gesellschaftlichen und politischen Ordnung, die geheime Helden zu brauchen scheint.

In der Tat ist die Bindung der Spionageerzählung an die gesellschaftliche Ordnung besonders eng und konkret. Sie handelt von und in essenziell säkularen, genau bestimmten politischen Verhältnissen mit einem Akzent auf den »*verdeckten* Aktivitäten staatlicher Organisationen«⁸ und verankert so ihre Helden – zumindest auf den ersten Blick – mehr in prosaischen Verhältnissen als in überzeitlichen Mythen und im Heldenpathos. Die Figur des Geheimagenten und die spezifische Ausprägung seines Heldentums ist damit immer auch ein »Barometer« zur Gegenwartsanalyse,⁹ das auf Risiken für die Sicherheit des Staates und der Gesellschaft und dadurch ausgelöste Ängste reagiert. In den 1980er Jahren schrieben John Cawelti und Bruce Rosenberg in einer grundlegenden Studie zur Gattung der Spionageerzählung:

In diesem Jahrhundert des totalen Krieges und totalitärer Gesellschaften ist Spionage, sowohl international als auch national, immer mehr zu einem Teil unseres Lebens geworden. Sogar in demokratischen Gesellschaften haben nach dem Zweiten Weltkrieg nationale

Aufklärungsorganisationen [...] beispiellos an Größe und Einfluss gewonnen. Der fortgesetzte Kalte Krieg und die Furcht vor nuklearer Bedrohung machen Spionage und Gegenspionage zu Aktivitäten von höchster Bedeutung.¹⁰

Auch nach dem Kalten Krieg zwischen den Blöcken des Ostens und Westens hat das Genre nichts an Relevanz eingebüßt. Es erlebt angesichts der gestiegenen Bedrohung durch territorial unbestimmte Gefahren gerade im 21. Jahrhundert eine neue Aktualität. So stellte der britische Zeit-historiker Peter Hennessy 2005 in einem Vortrag fest, der geheime Staat habe sich nach 9/11 zu einem zunehmend wichtigen Gebiet der Politik seines Landes entwickelt.¹¹ Demokratien stehen damit vor dem Dilemma, in welchem Ausmaß sie sich geheime Maßnahmen im Namen der Sicherheit beziehungsweise Versicherheitlichung zumuten wollen: »Wie eine Demokratie das Geschäft der Aufklärung betreibt«, schreibt Volkman in seiner populären Geschichte der Spionage, »verrät viel über die Demokratie. Das zentrale Dilemma westlicher Demokratien ist, dass Freiheit ohne Sicherheit nutzlos ist, aber niemand Sicherheit ohne Freiheit will.«¹² Im Kampf gegen den Terror stellt sich das 21. Jahrhundert mit seinen verschärften geheimdienstlichen Maßnahmen als neue »Ära der Klandestinität« dar,¹³ in der nicht nur feindliche Aktionen gegen die nationale Sicherheit Ängste auslösen. Nun ziehen auch die dagegen ins Feld geführten Operationen der Sicherheits- und Aufklärungsdienste das Misstrauen der Öffentlichkeit auf sich, da sie diese zunehmend selbst der Prävention aussetzen. Wie der Überwachungsforscher David Lyon es formuliert:

Konnte man früher ruhig schlafen, weil man wusste, dass die Nachtwache am Stadttor stand, so lässt sich dies von

heutigen Sicherheitsmaßnahmen kaum mehr behaupten. Ironischerweise scheinen diese Maßnahmen heute Unsicherheit als Nebenprodukt – oder vielleicht manchmal sogar absichtlich? – zu generieren: eine Unsicherheit, die von genau den Menschen empfunden wird, die die Sicherheitsmaßnahmen eigentlich schützen sollen.¹⁴

Diese Situation ist nicht ohne Auswirkung auf Prozesse der Heroisierung und Deheroisierung der Akteure in den Aufklärungs- und Sicherheitsdiensten geblieben. Während die Geheimdienste zunehmend als Institutionen wahrgenommen werden, die demokratische Rechte verletzen, werden Whistleblower, also Geheimnisverräter, von Teilen der Öffentlichkeit zu Helden der Demokratie stilisiert. Mit der Deutungsverunsicherung und Provokation, die durch solche Prozesse entsteht, wurde Oliver Stones *Snowden* (2016) bei seinem Kinostart sogar explizit beworben. Die Anzeigen für den Film in der nordamerikanischen Presse zeigten das Gesicht des Protagonisten überschrieben mit den widersprüchlichen Bezeichnungen »Soldier – Hacker – Traitor – Hero – Spy – Patriot«,¹⁵ wobei der Film selbst in der Darstellung seiner Titelfigur jedoch deutlich zur Heroisierung tendiert. Bei seiner Aufnahmeprüfung für den Geheimdienst nach wichtigen Einflüssen befragt, nennt der junge Snowden als Erstes den Mythologen Joseph Campbell, der in seinem in der Populärkultur wirkmächtigen Buch *The Hero of a Thousand Faces* (1949; dt. *Der Heros in tausend Gestalten*) eine universelle Heldenreise beschreibt, deren Elemente auch in Stones Inszenierung von Snowdens Geschichte identifizierbar sind. Die Art, wie ausufernde Überwachung durch Geheimdienste sich auf die Vorstellung des einzelnen Agenten als heroischer Akteur auswirkt, wird eine wichtige Frage in späteren Abschnitten dieses Essays sein.

In jedem Fall ist es die bei aller Notwendigkeit immer suspekte Heimlichkeit ihrer Aktionen und Akteure, die der Spionageerzählung und ihren Verhandlungen des Heroischen eine besondere Qualität verleiht. Spione decken zwar die geheimen Taten anderer auf und können dabei heroische Eigenschaften beweisen, aber sie operieren immer auch selbst im Verborgenen und sind dabei nicht selten Täter in einem negativen Sinn,¹⁶ der naive Bewunderung oder gar Heldenverehrung verbietet. Dies gilt selbst für die ikonische Figur des James Bond, die sich seit Ian Flemings Romanen der 1950er und 60er Jahre zu einem kulturellen »Phänomen« und einer ganzen Industrie verdichtet hat.¹⁷ Bond steht wie kaum eine andere Figur der populären Kultur für die heroischen Seiten des Geheimagententums. »007« hat maßgeblich die Vorstellung geprägt, die sich die Welt von einem typisch britischen Helden macht,¹⁸ und nicht zufällig hatte Bond einen Auftritt als Beschützer der (echten) Queen bei der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in London 2012. Bei allen heroischen Eigenschaften ist Bond unbestreitbar aber auch, wie ihn sein Schöpfer Fleming selbst aussprechen lässt, ein Killer: »It's not difficult to get a Double O number if you're prepared to kill people«, he said. »That's all the meaning it has. It's nothing to be particularly proud of.«¹⁹ Das Handeln des Geheimagenten ist moralisch angeschmutzt, und dies hält Leser und Zuschauer von Spionagefiktionen zu einer distanzierten Betrachtung an, auch wenn Spione etwas vollbringen, das üblicherweise als Heldentat betrachtet werden würde. Der populären Kultur, die für die Interessen und Bedürfnisse ihrer Publika besonders sensibel ist und sich am Puls ihrer jeweiligen Zeit verortet,²⁰ bietet die Figur des Spions also die Möglichkeit, Helden und Heldentum in einer zugänglichen, unterhaltsamen *und* gesellschaftskritischen Weise zu perspektivieren.²¹ Auch wenn die Genres populärkul-

tureller Produktion (mehr oder weniger) Formeln folgen,²² versucht die populäre Spionageerzählung gerade nicht, die Komplexitäten und Paradoxien von Heroisierungsprozessen zu reduzieren, sondern weist mit der Figur des Spions genau darauf hin. Im Gegenzug lassen sich die Paradigmen des Heroischen dazu nutzen, geheimdienstliche Aktivitäten und die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse, in die sie eingebettet sind, kritisch zu beleuchten. Dass diese beiden Prozesse untrennbar miteinander verwoben sind, wird in manchen Spionageerzählungen explizit zum Thema gemacht, und wie sich zeigen wird, bieten ausgerechnet die für ihre Formelhaftigkeit und mangelnde Authentizität oft gescholtenen James-Bond-Thriller hierfür ein Beispiel.

Die Attraktionskraft, die die Bond-Figur gerade im 21. Jahrhundert wieder hat, ist Teil der Faszination, die heute von der ambigen und prekären Heroik des Spions im Allgemeinen ausgeht. Offensichtlich braucht das 21. Jahrhundert nicht nur ostentative Super- und Fantasyhelden, sondern auch die geheimen Helden des Spionage- und Agententhillers, um sich mit dem doppelten Schreckgespenst von gefährdeter Sicherheit *und* gefährlicher Versicherheitlichung auseinanderzusetzen. Dies hat dem Spionagegenre zu einer neuen Konjunktur verholfen, besonders in den publikumsträchtigen Medien des Films und des Fernsehens. US-amerikanische Beispiele sind die Jason-Bourne-Filme (seit 2002) oder die Fernsehserien *24* (2001-2010) und *Homeland* (seit 2011), in denen es nicht nur um die Bedrohung durch den Terror geht, sondern auch um die zwielichtigen Operationen der Geheimdienste und ihrer Akteure. In diesem Kontext gewinnt auch der Kalte Krieg – in dem die Gegner im Gegensatz zu heutigen Zeiten des Terrors noch klar benennbar waren – neue Aktualität. Dies zeigt sich etwa am Erfolg des Spielfilms *Bridge of Spies* (2015; dt. *Der Unterhändler*) oder dem Anklang,

den die Fernsehproduktion *Deutschland 83* (2015) auch international gefunden hat. Einige bekannte Produktionen aus Großbritannien, dem Mutterland des Spionagethrillers, werden später als Fallstudien genauer betrachtet. Dabei wird einerseits der speziellen Figuration des Heroischen oder auch Antiheroischen in der (populär-)kulturellen Imagination des Spions nachzuspüren sein. Andererseits wird diese Figuration als Resonanzboden für die Wahrnehmung und Bewertung des geheimen Staates betrachtet, die in Großbritannien als Mutterland der modernen Demokratie eine besondere Brisanz hat. Wichtig ist hier vor allem eine affektive Dimension, die der britische Kulturtheoretiker Raymond Williams mit dem Begriff der Strukturen des Fühlens (*structures of feeling*) bezeichnet hat und damit jene impliziten Bedeutungsgeflechte und kollektiven Empfindungsweisen meint, die sich aus der kulturellen Produktion einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit rekonstruieren lassen.²³ Gerade durch die Linse des Heroischen lassen sich die Strukturen des Fühlens in Bezug auf Geheimdienste und ihre Akteure einfangen, denn Helden faszinieren und wirken nicht nur rational, sondern vor allem auf einer affektiv-emotionalen Ebene.

Die folgenden Abschnitte stecken die hier angerissenen Zusammenhänge in vier Schritten genauer ab: Erstens wird präziser nach dem heroischen Potenzial des Geheimagenten als prototypischer Figur gefragt (II.). Es folgt eine Skizze wichtiger Entwicklungslinien der britischen Spionagefiktion und ihrer jeweiligen Heldenkonzeptionen seit dem frühen 20. Jahrhundert, auf die sich die Beispiele des 21. Jahrhunderts auf unterschiedliche Weise zurückbeziehen, und zwar nicht nur auf eine antiheroische Tradition, die sich im Kalten Krieg in den Romanen John le Carrés prominent manifestierte, sondern auch auf die heroische Abenteuertradition, die das Genre in seinen Anfängen

prägte und in den Bond-Romanen Ian Flemings wiederbelebt wurde. Nach den historischen Betrachtungen (III.) sowie Fallstudien zu einigen neueren britischen Fernseh- und Filmproduktionen, die alle auch in Deutschland gezeigt wurden (IV.), kehrt der letzte Abschnitt noch einmal zu James Bond zurück und diskutiert das heroische Profil der Filmserie zwischen 2006 und 2015 – einer Zeit, in der die Bondfilme mit einem neuen Darsteller einen bemerkenswerten und dem Zeitgeist nach 9/11 geschuldeten Neustart erfuhren (V.).²⁴ Es geht also nicht allgemein um James Bond als Mythos der populären Kultur, als weltweites Fan-Phänomen oder als Signifikant für nationale, geopolitische und genderpolitische Aspekte, um die sich in den letzten Jahren eine rege Forschungsaktivität entsponnen hat.²⁵ Es geht vielmehr speziell um die heroische Konturierung der Figur und ihrer Funktion in einer Zeit, deren neueste Politiken und Praktiken der Sicherheit den Geheimagenten als heroisches Konstrukt nicht nur prekär, sondern anscheinend sogar obsolet gemacht haben. Auch die neuen Bondfilme wollen ihr Publikum spannend und spektakulär unterhalten; sie wollen es aber auch, wie schon die Romane Ian Flemings, in eine Auseinandersetzung *mit* Heldentum und der Frage seiner Notwendigkeit involvieren.

II.

Wie Erik Jentges formuliert, »wird über die Körperlichkeit des Helden eine Person mit kollektiver Bedeutung aufgeladen. Helden sind demzufolge verkörperte Erinnerungen und materielle Manifestation von immateriellen Tugenden, Werten und Idealen in einer Gesellschaft. Der Held ist eine ›symbolische Figur‹, welche innerhalb eines dem Publikum bekannten Erzählmusters inszeniert wird.«²⁶ Vorstellungen von Heldentum sind jedoch historisch variabel, und es gibt deshalb keine fixe Konfiguration von Eigenschaften, die *den* Helden definieren würde, abgesehen von der sehr grundlegenden Bestimmung, dass heroische Gestalten die Grenzen normalen, alltäglichen Lebens herausfordern oder sogar überschreiten und somit außer-ordentlich sind.²⁷ Es lassen sich jedoch Eigenschaften ausmachen, die für das Heldenverständnis einer Epoche typischer sind als andere und die sich zum Teil auch zeitübergreifend manifestieren: vor allem für männliche Helden sind dies Merkmale wie Agency, das heißt Bereitschaft und Befähigung zur Tat und vor allem zum autonomen Handeln, Mut, Bereitschaft zum Risiko und zur Gewalt, Entschlossenheit und Entscheidungskraft, Führungsqualität, Leidensbereitschaft, Durchhaltevermögen und die Bereitschaft zum Selbstopfer für andere Menschen oder das Wohl einer ganzen Gemeinschaft. Als Verhalten an der Grenze ist Heldentum transgressiv, es oszilliert »zwischen Normbildung, Normerfüllung und Normbruch, zwischen Exzeptionalität und Exemplarität«. ²⁸ Mit ihrer Abweichung von der Norm können Helden, sofern ihr Handeln moralisch reguliert ist, vorbildhaft sein und so die Ordnung stabilisieren,²⁹ aber ihre Besonderheit verleiht ihnen auch ein Element der sozialen Inkommensurabilität. Solange Helden auf der Seite des ›Guten‹ stehen, werden ihnen Insubordinationen und Idio-

synkrasien verziehen und vor allem ihre positiven Eigenschaften geschätzt, aber die Taten von Helden können auch *grenzwertig* sein. Gerade das Oszillations- oder Kippmoment in der heroischen Konfiguration, die Möglichkeit, dass der Held zum Schurken wird (oder umgekehrt), ist in der Figur des prototypischen Spions und im Erzählmuster der Spionageerzählung akzentuiert,³⁰ und es prädestiniert den geheimen Agenten als Reflexionsfigur für das Heroische in postheroischen Zeiten.

Spione – und vor allem fiktionale Spione – können, wie die später zu betrachtenden Beispiele zeigen, deutliche heroische Züge haben und heroische Taten vollbringen, doch auch dann bleiben sie eine irritierende Vexierfigur des Heroischen und der damit assoziierten Werte und Ideologien. An Spionen manifestiert sich eklatant, dass die Zuschreibung heroischer Eigenschaften immer auch eine Frage der Schweise ist.³¹ Der eigene Spion steht – zumindest auf den ersten Blick – auf der richtigen Seite und kann heroisiert werden, der Spion der Gegenseite steht auf der falschen Seite, auch wenn er nichts anderes tut als sein ›guter‹ Gegenpart. Das für die Bestimmung von Heldentum wichtige Element der Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung wird durch die Figur des Spions markant profiliert, denn für Spione stellt sich das Problem der Grenze zwischen eigen und fremd, Freund und Feind in elementarer Weise, ganz abgesehen davon, dass sie solche Grenzen oft auch konkret räumlich überschreiten. Von der alltäglichen Normalität sind Spione schon durch die Notwendigkeit zum geheimen Agieren ausgeschlossen, und auch wenn sie für das Wohl ihrer Gesellschaft handeln, ist dieses Handeln selbst oft ethisch fragwürdig. Es mag zwar offiziell lizenziert sein, ist dabei nach moralischen Kriterien aber noch nicht gut. Die Notwendigkeit und Bereitschaft zum geheimen und selbst unmoralischen Handeln potenziert

ein Charakteristikum des Helden, nämlich seine Isolation von der Gemeinschaft der ›Gewöhnlichen‹. Ist schon der nicht-geheime Held oft ein Solitär, so gilt dies für den Geheimagenten fast zwangsläufig. Seine Einstellung zur alltäglichen Welt ist für Cawelti und Rosenberg

eine Mischung aus Überlegenheitsgefühl, Einsamkeit und Ressentiment. Er glaubt, die Wirklichkeit besser zu verstehen und lässt sich daher nicht durch die Illusionen und die Vergnügungssucht der Mehrheit täuschen. Andererseits fühlt er sich durch sein Geheimnis furchtbar isoliert und ist verstimmt über das unschuldige Glück derjenigen, die sein beängstigendes Wissen nicht teilen können.³²

Geheimagenten sind typischerweise defizitäre Helden, und nicht nur auf der (zwischen-)menschlichen Ebene. Während ›klassische‹ Helden strahlen und glänzen dürfen³³ und ihnen von anderen Anerkennung, Bewunderung und sogar Verehrung entgegengebracht wird, bleibt Spionen als geheimen Helden der öffentliche Ruhm und die öffentliche Ehrung verwehrt. Die Taten echter Spione werden erst bekannt, wenn Geheimhaltungssperren aufgehoben wurden – es sei denn, ein Agent hat sich als Verräter erwiesen und so einen Skandal ausgelöst, wie in Deutschland der Fall Guillaume oder in Großbritannien der Fall von Kim Philby, der jahrelang als Doppelagent für den KGB im britischen Geheimdienst arbeitete und 1963 nach Moskau überlief. Als der ehemalige Agent des britischen Inlandsgeheimdienstes MI5, Peter Wright, seine Memoiren unter dem Titel *Spy-catcher* (1987) veröffentlichte, mit erheblichem Schaden für das Ansehen des Dienstes in der Öffentlichkeit, wurde der Skandal noch dadurch vergrößert, dass die britische Regierung versuchte, die Publikation zu verhindern. Erst 1994 wurde in Großbritannien ein Gesetz erlassen, das erstmals

alle britischen Geheimdienste formal anerkannte, sodass im 21. Jahrhundert sogar autorisierte Darstellungen ihrer Geschichte erscheinen konnten.³⁴ Auch in der Spionagefiktion ist es ein Topos, dass die Öffentlichkeit nicht weiß, was der geheime Held für sie vollbringt. Selbst Flemings James Bond ist innerhalb seiner fiktionalen Welt ein ungerühmter Held. Er mag die Lizenz besitzen, für sein Land zu töten wie ein Soldat, aber im Gegensatz zu einem Soldaten kann er die ihm verliehenen Ehren nicht zur Schau stellen. In *From Russia with Love* (1957, dt. *Liebesgrüße aus Moskau*) lässt Fleming sogar den KGB aussprechen, dass Bond »unknown to the public« sei.³⁵

Die Unsichtbarkeit des Spions und seiner Taten dient nicht nur der Vermeidung von Gefühlen der Beunruhigung und Unsicherheit in der Öffentlichkeit. Sie verbirgt vor der Öffentlichkeit auch die Verstöße gegen moralische Normen, die das Geheimagententum notwendig mit sich bringt. Es ist ein Dilemma des Spions, dass er zum Wohl seiner Gesellschaft oft gegen deren Werte und Gesetze handeln muss, auch wenn er sie – sofern er auf der richtigen Seite steht – eigentlich teilt.³⁶ Er ist, wie schon angesprochen wurde, in seinem Handeln von seinen Gegnern oft nicht different; auch der Geheimagent auf der richtigen Seite foltert, mordet und ist ein professioneller Lügner und Täuscher, der für sich immer wieder Masken und Legenden schafft. Dass dies bis zum Aushöhlen der eigenen Identität gehen kann, lässt Fleming Bond in *Moonraker* (1955) aussprechen: »The Secret Agent. The man who was only a silhouette.«³⁷ Der Geheimagent muss Gesetze brechen, ist auf paradoxe Weise aber auch durch Gesetze seines Staates dazu sanktioniert, was wiederum einen Schatten auf diese Gesetze wirft. Für die Rechtswissenschaftlerin Rosanna Cavallaro ist es »ein bestürzender Aspekt des Gesetzes, so wie es in Spionageerzählungen dargestellt wird, dass es

manche Akteure des Staates zu berechtigen scheint, [...] schwerste Verbrechen zu begehen: Handlungen, die als notwendig und heroisch geradezu begrüßt statt als strafwürdig dargestellt werden.«.³⁸ Lars Ole Sauerberg dagegen vergleicht den Geheimagenten und sein dilemmatisches Verhältnis zu Recht und Gesetz mit der Rolle des öffentlich bestellten Henkers: »Er verrichtet schmutzige Arbeit, damit die Gesellschaft ihre Harmonie aufrecht erhalten kann«, und wie der Henker ist der Geheimagent trotz seines Handelns für die Gemeinschaft als »unreine Person« auch stigmatisiert. Gleichzeitig, so bemerkt Sauerberg weiter, hat der Geheimagent aber auch

die Aura eines Opferpriesters, da er zum allgemeinen Wohl handelt, wenn er tötet. Man nähert sich ihm deshalb mit Abscheu, aber auch Ehrfurcht. Er ist eine Person, die die Doppelmoral der Gesellschaft repräsentiert: Der Zweck ist achtbar, die Mittel sind es nicht. Der Zweck muss erreicht werden, aber der Geheimagent als derjenige, der die Mittel bereitstellt, bezahlt für das schlechte Gewissen der Gesellschaft damit, dass er draußen in der Kälte bleiben muss.³⁹

So gesehen, haftet dem Geheimagenten auch ein Element des Sündenbocks an,⁴⁰ der von der eigenen Gemeinschaft zu deren Wohl ausgeschlossen wird. In jedem Fall wird er, wie einige der später diskutierten Beispiele zeigen, nicht selten durch den eigenen Dienst geopfert, verraten und fallengelassen. Kann der Geheimagent als Opfer Empathie und Sympathie auslösen, so rufen seine Affinität zu seinen Gegnern, seine Täuschungen und moralischen Grenzverletzungen vor allem Misstrauen hervor. Selbst für seine eigene Organisation steht der Spion immer im Verdacht, umgedreht worden und zum Verräter transmutiert zu sein – ein weiterer Beleg für das besondere Kippmoment

des Spions, das Vorstellungen von strahlendem Heldentum destabilisiert.

In der Tat wird in der Spionageerzählung neben heroischen Seiten ihrer Protagonisten typischerweise eine ganze Bandbreite von Negationen des Heroischen aufgerufen. Erstens betrifft dies ein anti-heroisches Element in der Figur des Spions selbst: Sein heroischer Habitus und das heroische Potenzial seiner Taten können sich bis in ihr Gegenteil verkehren, und der Spion wird dann entweder zur verwerflichen oder zur lächerlichen und absurden Figur.⁴¹ Zweitens stehen Spione in Konstellationen zu anderen Negationen des Heroischen. Ulrich Bröckling unterscheidet solche Negationen unter anderem nach den Modalitäten der qualitativen Opposition und der kategorialen Differenz: So sind der Schurke, der Verräter oder der Terrorist in der einen und der Opportunist in der anderen Modalität Verneinungen der moralisch regulierten Abweichung des Helden; der Sündenbock und der infame Mensch sind Verneinungen von Ehre und Verehrung; der Berserker und der Roboter sind Negationen heroischer Agency; der Hasardeur und das Opfer sind Negationen heroischer Opferbereitschaft.⁴² Es wird sich bei der Betrachtung einzelner Beispiele zeigen, wie häufig diese Negationen in Spionageerzählungen aufgerufen werden.

Eine Konstante der Spionageerzählung bleibt aber die enge Verbindung des Geheimagenten zu den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Der Spion ist Akteur des geheimen Staates, der in modernen Demokratien deplatziert scheint, aber auch hier nicht verzichtbar ist. Wie die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn in ihrer Studie über den geheimen Staat schreibt, haftet dem politischen Geheimnis in der Moderne »etwas Anrüchiges« an; dem modernen Ideal politischer Transparenz ist jedes der öffentlichen Kontrolle entzogene Staatsgeheimnis suspekt:

Geheimdienste genießen noch immer den Ruf eines bestenfalls notwendigen Übels, sie gelten als undurchsichtige, sich über Bürgerrechte und Privatsphären hinwegsetzende, schlimmstenfalls gewalttätige Organisationen, die gleichsam die ›schmutzige Arbeit‹ staatlicher Macht erledigen. In einer demokratischen Kultur ist Geheimhaltung eine Pathologie des Politischen. Dennoch sind es moderne Demokratien, die im 20. Jahrhundert nicht nur riesige, hoch professionalisierte Geheimdienst-Administrationen aufbauen, sondern auch Spionage und Bespitzelung zu unverzichtbaren Mitteln ihrer Regierungstechniken, ihrer Kriegsführung und ihrer außenpolitischen Informationsgewinnung gemacht haben. Moderne Macht beruht in fundamentaler Weise auf Geheimnissen und Geheimhaltung, auf Ausspähung, Täuschung, Desinformation und Verrat.⁴³

Wie an wenigen anderen populären Typen kann somit anhand der Geheimagenten veranschaulicht werden, warum die moderne demokratische Gesellschaft dem Heroischen misstraut. In der Formulierung von Markus Metz und Georg Seeßlen:

Eine demokratische Gesellschaft – jedenfalls eine, wie wir sie uns vorstellen – hat schon deswegen weniger Bedarf an Helden, weil sie darauf ausgerichtet ist, Konflikte anders zu regeln als durch Gewalt. Überdies können Helden auch gefährlich werden, wenn sie ihren Ruhm missbrauchen oder wenn sie zu Instrumenten und Komplizen von Tyrannei werden. Und schließlich ist der Held in der Demokratie ein Widerspruch, weil er zwar im Zweifelsfall für die anderen kämpft, leidet und möglicherweise stirbt, aber sich gerade darin so drastisch von allen anderen unterscheidet, dass der Held gar

nicht Teil der Idee von Gleichheit und Gerechtigkeit sein kann.⁴⁴

Aber auch die postheroische Gesellschaft und Kultur ist, wie eingangs festgestellt, nicht heldenlos, sondern heldenskeptisch. Spionageerzählungen präsentieren Helden, denen man nicht unkritisch gegenüber treten kann (oder sollte), und sie werfen damit auch einen kritischen Blick auf die Beziehung zwischen ihren Helden und den Verhältnissen, in denen sie agieren. Sie lenken die Aufmerksamkeit nicht nur auf Bedrohungen, denen Staaten, ihre Gesellschaft und ihre einzelnen Bürger von außen ausgesetzt sind, sondern auch auf Risiken, die in den eigenen Systemen selbst angelegt sind: Grauzonen von Macht und Autorität, und damit auch Krisen des Vertrauens in Regierungen selbst demokratischer Systeme. Wie Ute Frevert beobachtet, begleitet der Begriff Vertrauen »die moderne Politik, seit es sie gibt, in Großbritannien entsprechend länger als in Deutschland. In dem Maße, wie sich moderne Verfassungsstaaten entwickelten und ihre Bürger an der politischen Willensbildung und Entscheidungsgewalt beteiligten, gewann Vertrauen als Argument und Ressource an Bedeutung.«⁴⁵ Der Geheimagent als Held, dem man nicht blind vertrauen kann, steht somit auch für die Frage, inwieweit der Staat seinen Bürgern (noch) Sicherheit zu garantieren vermag, beziehungsweise wie legitim die Mittel sind, mit denen dies geschieht. Wie ein Blick auf die Geschichte der Spionageerzählung zeigt, sind diese Fragen mit unterschiedlichen Mustern der Gattung unterschiedlich beantwortet worden, und mit den Antworten changiert auch die Figuration des Spions als Held, Schurke oder Antiheld.

III.

Nach den meisten Darstellungen⁴⁶ konsolidierte sich die Spionageerzählung um 1900 zuerst in der englischen Literatur und in einem Kontext verstärkter Sorge um die Sicherheit und Integrität der Nation. Diese Sorge wurde geschürt durch die Schwächung der imperialen Vormachtstellung Großbritanniens, Klassenantagonismen innerhalb der Gesellschaft, die Furcht vor Anarchisten sowie allgemeine Ängste vor dem Zerfall der Zivilisation. Zu den internationalen Spannungen und Konflikten, die die Entwicklung der Spionageerzählung in der britischen Kultur beförderten, trugen wesentlich die imperialen und militärischen Ambitionen des 1871 vereinigten Deutschen Reichs bei. Romane, in denen eine Invasion der britischen Insel vom Kontinent geschildert wurde, waren seit dem späten 19. Jahrhundert eine sehr populäre Gattung, die Unsicherheitsgefühle in der Öffentlichkeit noch beförderte. Einer ihrer erfolgreichsten Autoren war William Tufnell Le Queux, der mit seinem Roman *Spies of the Kaiser* (1909) das Gefühl einer geheimen Bedrohung unter seinen Lesern derart anheizte, dass eine wahre Spionepanik ausbrach und die Rezeption des Romans so zu einem der Faktoren wurde, die zur Gründung eines zentralen Secret Service Bureau führten, aus dem sich später die britischen Inlands- und Auslandsgeheimdienste (MI5/Secret Service beziehungsweise MI6/Secret Intelligence Service) entwickelten.

Dem Spion als Feind konnte man den eigenen heroischen Agenten entgegensetzen, und in der fiktionalen Darstellung hatte dieser seine Vorläufer unter anderem in der imperialen Abenteuerliteratur des späten 19. Jahrhunderts, an die auch Rudyard Kiplings Roman *Kim* (1901) anknüpfte. Ein Waisenjunge wird hier in Indien in das Große Spiel des Geheimdienstes der British Imperial Army gegen den

russischen Machtkonkurrenten involviert.⁴⁷ In einem frühen Genre-Klassiker, Erskine Childers' *The Riddle of the Sands: A Record of Secret Service* (1903; dt. *Das Rätsel der Sandbank*), decken Engländer, die sich als harmlose Segler vor der deutschen Nordseeküste ausgeben, Invasionspläne des deutschen Militärs auf.⁴⁸ Mit positiven Bildern eigener Agenten konnten Gefühle der Unsicherheit, aber auch des Machtverlustes verarbeitet werden. Sauerberg sieht die Anziehungskraft des fiktionalen geheimen Helden darin, »dass er eine imaginative Kompensation für nationalistische Frustration bot und noch immer bietet«. ⁴⁹ Sehr deutlich ist dieses Kompensationselement in den Thrillern des äußerst produktiven und populären Autors E. Phillips Oppenheim, zu dessen besten Spionageromanen *The Great Impersonation* (1920) gehört. Auch in diesem Roman, der im Gegensatz zu anderen erfolgreichen Werken des Autors nicht ins Deutsche übersetzt wurde, wird England durch eine deutsche Geheimoperation bedroht. Das Thema der Täuschung und Verstellung, mit der Agenten operieren, wird bereits im Titel signalisiert. Vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs treffen in Deutsch-Ostafrika zwei Männer aufeinander, die äußerlich fast Doppelgänger sind: »We are devilishly alike, aren't we?«⁵⁰ In ihrem persönlichen und nationalen Charakter unterscheiden sich die beiden jedoch diametral. Der Brite Everard Dominey musste sein Land wegen Mordverdachts verlassen, ist im afrikanischen Exil zum Trinker verkommen und befindet sich in einem Zustand des körperlichen Verfalls, als er auf den patriotischen Deutschen Leopold von Ragastein stößt, den Militärkommandanten der Kolonie, der einst gemeinsam mit Dominey in Eton zur Schule ging und in Oxford die Universität besuchte. Von Ragastein ist diszipliniert, pflichtbewusst und von bewundernswerter physischer Konstitution, wie der Roman im Kontrast zu Dominey fast überdeutlich hervorhebt:

The Everard Dominey of ten years ago had been, without a doubt, good-looking. The finely shaped features remained, but the eyes had lost their lustre, his figure its elasticity, his mouth its firmness. He had the look of a man run prematurely to seed, wasted by fevers and dissipation. Not so his present companion. His features were as finely shaped, cast in an even stronger though similar mould. His eyes were bright and full of fire, his mouth and chin firm, bespeaking a man of deeds, his tall figure lithe and supple. He had the air of being in perfect health, in perfect mental and physical condition, a man who lived with dignity and some measure of content, notwithstanding the slight gravity of his expression.⁵¹

Liest man Dominey und von Ragastein als Repräsentanten ihrer jeweiligen Nation, scheint Großbritannien verweicht und deheroisiert, während Deutschland sich durch männlich-heroische Qualitäten auszeichnet und für das geschwächte Britannien umso mehr eine Bedrohung darstellt. In der Tat ist es von Ragasteins Auftrag, als Agent des Kaisers die britische Gesellschaft zu infiltrieren und dafür zu sorgen, dass bald der große Krieg zwischen den beiden Nationen ausbrechen wird. Durch seine Sozialisation in England ist er für diese Rolle prädestiniert, und als ihm der Zufall seinen Doppelgänger in die Hände spielt, scheint der Plan perfekt. Die Verkörperung Domineys durch den deutschen Agenten scheint auch zu gelingen, bis in einer überraschenden Wendung am Ende klar wird, dass Dominey sich rechtzeitig regenerieren und zum Konteragenten werden konnte. Er hat den Deutschen noch in Afrika überwältigt und getötet, gibt sich nun seinerseits als von Ragastein in der Rolle Domineys aus, und kann durch diese doppelte Impersonation den deutschen Geheimplan gegen sein Land vereiteln (und nebenbei auch seine per-

sönliche Ehre wiederherstellen). England, so suggeriert der Roman, kann und muss sich reheroisieren, um dem deutschen Machtkonkurrenten und seinen Agenten die Stirn bieten zu können.

Es ist charakteristisch für die frühe Phase des englischen Agentenromans, dass *The Great Impersonation* zwar ein verwirrendes Spiel mit Identitäten spielt, die Rollen des Agenten als Held oder Schurke aber doch klar differenziert werden, so wie auch die politischen Gegner sich als Nationalstaaten in klarer Opposition gegenüberstehen. Der Gegner mag aussehen wie Dominey, aber er schafft es nicht einmal, nach England einzudringen, weil Dominey sich rechtzeitig auf seinen Patriotismus und seine verschütteten heroischen Anlagen besonnen hat. Die Differenz zwischen Held und Schurke war nur an der Oberfläche verwischt, nicht in der (nationalen) Essenz. Dass Dominey seinen Widersacher tötet, löst in ihm somit keine moralischen Skrupel aus, denn diese Tötung ist durch die Polarität von Gut und Böse gerechtfertigt. Im gleichen Atemzug wird auch die Täuschung, die Dominey praktizieren musste, von jedem moralischen Zweifel freigesprochen, da er letztlich ja immer nur sich selbst verkörpert hat, wie er in einem Dialog mit von Ragasteins Geliebter betont:

»Everard Dominey«, she cried, »what have you done with my lover? What have you done with Leopold von Ragastein?«

»He met with the fate«, Dominey replied, »which he had prepared for me. We fought and I conquered.«

»You killed him?«

»I killed him«, Dominey echoed. »It was a matter of necessity. [...]«

»And your life here has been a lie!«

»On the contrary, it has been the truth«, Dominey

objected. »I assured you at the Carlton, when you first spoke to me, and I have assured you a dozen times since, that I was Everard Dominey. That is my name. That is who I am.«⁵²

Ein Wissen des Agenten, wer er ist, wo er steht und was moralisch gut oder schlecht ist, bestimmt auch die heroische Aktion in den Agentenromanen von John Buchan, die bis heute Klassiker der Spionageliteratur sind. Die Verfilmung von *The Thirty-Nine Steps* (1915; dt. *Die neununddreißig Stufen*) durch Alfred Hitchcock (1935) wurde zu einem Klassiker des Spionagefilms. Die Hauptfigur dieses Romans, Richard Hannay, ist ein Held mit klaren moralischen Maßstäben, und er findet in heroischem Handeln zum Wohl Britanniens seine Erfüllung. *The Thirty-Nine Steps* führt Hannay als wohlhabenden Mann aus der Kolonie Rhodesien ein, der sich in London und seinem dortigen Leben als Gentleman langweilt. Er ist deshalb dankbar, als er am Vorabend des Ersten Weltkriegs durch Zufall in die Aufklärung einer Verschwörung hineingezogen wird, die von den Deutschen ausgeht, aber auch hohe englische Politiker involviert: Geheime Flottenpläne der Briten sollen in deutsche Hand gelangen. Seine Rolle als Held erfüllt Hannay bewundernswert, nicht nur dank seiner männlichen Athletik und Abenteuerlust, sondern auch seiner Begabung, spontan neue Identitäten annehmen und andere täuschen zu können. Zu Beginn von *The Thirty-Nine Steps* kann er als Milchmann verkleidet nach Schottland entkommen, nachdem in seiner Wohnung ein Amerikaner getötet wurde, der der Verschwörung bereits auf der Spur war. Hannay kann das Komplott aufdecken und verhindern, dass die Flottenpläne in die Hand des Feindes gelangen, sodass die Deutschen im bald ausbrechenden Krieg keinen Vorteil haben. Hannay zieht nach seinem ersten Ausflug

in die Welt der Geheimdienste als Offizier in den Ersten Weltkrieg. Diesem Auftakt folgten zwei weitere Hannay-Romane, deren Handlung während des Krieges spielt. Dass Hannay auch als Soldat seinen Kriegsdienst leistet und dafür höchste Auszeichnungen erhält, unterstreicht seinen Patriotismus. Der Roman *Greenmantle* (1916; dt. *Grünmantel*), in dem Deutsche und Türken einen heiligen Krieg im Nahen Osten und in Nordafrika anzetteln wollen, der Großbritannien und seine Alliierten schwächen würde, spricht allerdings deutlich aus, dass sich Hannays heroische Disposition bei geheimen Aktionen noch viel besser manifestieren kann als im offenen Krieg an der Front. Der Chef des britischen Auslandsgeheimdienstes sagt zu Hannay, als er ihn dem Militär wieder abwerben will:

»It [the war] is a great game, and you are the man for it, no doubt. But there are others who can play it, for soldiering to-day asks for the average rather than the exception in human nature. It is like a big machine where the parts are standardised. You are fighting, not because you are short of a job, but because you want to help England. How if you could help her better than by commanding a battalion – or a brigade – or, if it comes to that, a division? How if there is a thing which you alone can do? Not some *embusqué* business in an office, but a thing to which your fight at Loos was a Sunday-school picnic? You are not afraid of danger? Well, in this job you would not be fighting with an army around you, but alone. You are fond of tackling difficulties? Well, I can give you a task which will try all your powers. Have you anything to say?«⁵³

Der Geheimdienst ködert Hannay hier mit dem Hinweis, dass nur die geheime Aktion einem Mann mit heroischen

Anlagen noch Gelegenheit zum völlig autonomen Handeln gibt und damit zum Ausleben seiner Exzeptionalität. Neben Hannay zeigt sich das auch an dem jungen Sandy Arbuthnot, der ebenfalls in die geheime Operation involviert ist und in dem einige Kritiker des Romans Anklänge an Lawrence of Arabia gesehen haben.

Richard Hannays Herkunft aus den Abenteuerhelden des 19. Jahrhunderts ist offensichtlich, und es ist signifikant, dass in *The Thirty-Nine Steps* mehrere Kapitel das Wort »Abenteuer« explizit im Titel tragen. Buchan hat auch in der Widmung von *The Thirty-Nine Steps* seine Spielart des Agentenromans als Variation der Abenteuerromanze identifiziert: »You and I have long cherished an affection for [...] the romance where the incidents defy the probabilities, and march just inside the borders of the possible.«⁵⁴ Die Forschung zur Spionageliteratur rechnet Autoren wie Buchan und Oppenheim entsprechend einer ›heroischen‹ Traditionslinie zu.⁵⁵ Hier sind die Helden noch nicht prekär und ambig, sondern handeln aus Überzeugung für die Werte und Ordnung ihrer Gesellschaft. Die Schurken stehen zu ihnen in einer eindeutigen Werteopposition, und selbst wo sie aus korrupten Politikern des eigenen Landes bestehen, werden sie am Ende besiegt. Mit der klaren Opposition zu den Gegnern ihres Landes entsprechen Figuren wie Dominey und Hannay bezeichnenderweise nicht dem oben skizzierten Bild des prototypischen Spions; sie sind keine prekären oder fragwürdigen Helden, sondern Männer, deren heroischer Charakter auch durch die Tötung eines Gegners nicht befleckt wird. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass beide Figuren keine professionellen Agenten sind, sondern nur vorübergehend in geheime Operationen hineingeraten oder mit dem Geheimdienst kooperieren. Sie sind vor allem patriotische Amateure mit privilegiertem Hintergrund, die

nicht von organisatorischen Strukturen und der Bürokratie eines Verwaltungsapparates eingeengt sind, und sie unterliegen somit auch nicht dem Stigma, dem das Spionieren, selbst für das eigene Land, in der britischen Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts noch ausgesetzt war.⁵⁶ In Oppenheims *The Great Impersonation* wird in diesem Sinne sogar ausdrücklich eine Unterscheidung gemacht zwischen einem Spion in den Strukturen des Geheimdienstes und dem Agenten als freiem Akteur, und zwar durch den deutschen Kaiser persönlich (der hier Dominey in der Maske von Ragasteins anspricht): »I wish you to consider yourself [...] as entirely removed from the limits, the authority and the duties of my espionage system. From you I look for other things.«⁵⁷

Die weitgehende Unabhängigkeit vom System, von der institutionellen Einbindung, ohne dass dies ihre Loyalität gegenüber ihrem Staat infrage stellen würde, unterscheidet die geheimen Agenten der ersten Entwicklungslinie des Spionageromans von denen einer distinkt anti-romantischen, die sich nach dem Ersten Weltkrieg herausbildete und deren Akteure im Dienst des Geheimdienstes stehen. Zwar wurde auch die Abenteuerlinie der Agentenerzählung in den 1920er und 30er Jahren fortgesetzt (etwa durch Verfilmungen der Romane von Buchan und Oppenheim oder neue Geschichten wie die von Sapper [Herman Cyril McNeile] um den patriotischen Ex-Offizier Bulldog Drummond, der zu seiner Zeit eine ähnlich populäre Figur war wie später James Bond), doch an die Seite der Abenteuerer gesellte sich ein neuer Typ von Agent, der weitaus schwächer – wenn überhaupt – heroisch konturiert ist. Zu diesem Entzug heroischer Kontur trugen verschiedene Faktoren bei: nach 1918 zunächst eine desillusionierte Sicht von Krieg und Kriegsheldentum; in den 1930er Jahren zudem eine allgemein pessimistische Stimmung, die durch

Faktoren wie die Weltwirtschaftskrise und das Erstarken totalitärer Regime befördert wurde. Aus diesem Zeitgeist entstehen Agentenfiguren, deren Aktionen nicht abenteuerlich sind, sondern unspektakulär und prosaisch, und die so – vor allem im Vergleich zu den heroischen Akteuren bei Buchan oder Oppenheim – deheroisiert oder sogar antiheroisch wirken, auch weil sie nicht autonom, sondern fest in die Strukturen des Geheimdienstes eingebunden sind. Die Kurzgeschichten in Somerset Maughams Band *Ashenden, or the British Agent* (1928; dt. unter den Titeln *Ein Abstecher nach Paris* sowie *Ashenden oder Der britische Geheimagent*) wurzeln in Erfahrungen, die der Autor selbst während des Krieges im Auslandsgeheimdienst gemacht hatte. Im realistischen Modus zeichnen sie ein unglamouröses Bild geheimdienstlicher Akteure und Aktivitäten. Ashenden, eigentlich ein Schriftsteller, wird nach Kriegsausbruch vom britischen Geheimdienst rekrutiert und dirigiert; die Operationen, an denen er beteiligt ist, vermag er nie gänzlich zu durchblicken. Das Geheime bleibt auch für ihn zu einem großen Teil geheim, und er empfindet in seiner Tätigkeit als Agent Langeweile und die Monotonie der Routine. Für John le Carré waren Maughams Geschichten die ersten, die Spionage in einer Stimmung der Entzauberung – »mood of disenchantment« – erzählten.⁵⁸

Dieser entzauberte Modus wurde während der 1930er Jahre in den frühen Spionageromanen von Eric Ambler und Graham Greene aufgegriffen und prägte auch noch ihre späteren Werke in diesem Genre. Für Wesley Wark zeigt sich in dieser Linie der Spionageliteratur der Versuch, die Beschränkungen des »heroic spy adventure« abzuschütteln; stattdessen lotet die neue Formel stärker den Charakter der Agentenfigur selbst aus und analysiert genauer die historischen Kräfte, in denen sie agiert. Für Wark erschließt sie vor allem eine komplizierte innenpolitische

und innergeheimdienstliche Landschaft, in der Machtstreben, persönliche Netzwerke und dubiose moralische Standards die Sicherheit der Gesellschaft ebenso gefährden wie Feinde von außen.⁵⁹ Graham Greenes Agenten sind bis in die 1970er Jahre antiheroisch konzipiert: als Akteure in bürokratisch organisierten Geheimdiensten, in denen sie nur ein Rädchen neben anderen sind, getrieben von ihren menschlichen Interessen und ethischen Zweifeln ganz wie ›normale‹ Menschen. Wie *The Human Factor* (1978; dt. *Der menschliche Faktor*) zeigt, ist es gerade diese normale Menschlichkeit, die dem Spion zum Verhängnis werden kann. Als der Doppelagent Maurice Castle, der zu Beginn des Romans als pünktliches Gewohnheitstier eingeführt wird, auffliegt, kann er zwar nach Moskau fliehen, hat aber damit seine Familie und auch jede Hoffnung für die Zukunft verloren. Der Roman endet mit einem letzten Telefonat Castles mit seiner Frau, die in England zurückgeblieben ist:

She asked, »Have you friends?«

»Oh yes, I'm not alone, don't worry, Sarah. There's an Englishman who used to be in the British Council. He's invited me to his *dacha* in the country when the spring comes. When the spring comes«, he repeated in a voice she hardly recognized — it was the voice of an old man who couldn't count with certainty on any spring to come.

She said, »Maurice, Maurice, please go on hoping«, but in the long unbroken silence which followed she realized that the line to Moscow was dead.⁶⁰

Der Spion endet hier in einer banal-tragischen Bedeutungslosigkeit. Ihre bekannteste Ausprägung hat die entzauberte Spionageerzählung in der Zeit des Kalten Krieges durch John le Carré erfahren, der ebenfalls auf eigene Erfahrungen

im britischen Geheimdienst zurückgreifen konnte. Bevor le Carrés schriftstellerische Karriere begann, hatte das Genre jedoch noch einmal eine Kehrtwende gemacht und mit den Romanen Ian Flemings wieder an die heroische Spionage-romanze angeknüpft, wenn auch nicht ohne Anklänge von Ironie und Skepsis und mit Übertreibungen, die diese Romanzenhaftigkeit offenlegen und mit ihr spielen.⁶¹

Schon *Casino Royale*, der Roman, in dem James Bond 1953 seinen ersten Auftritt hat, enthält eine längere Passage, in der Bond selbst skeptisch über die Möglichkeit seines Heldentums reflektiert. Fleming führt seinen Helden nicht nur als einen Mann ein, der sich bewusst ist, ein Killer zu sein, sondern auch als Mann, der – nachdem ihn die brutale Folter durch seinen Gegner Le Chiffre fast um seine Männlichkeit gebracht hätte – offen darüber nachdenkt, was Heldentum eigentlich bedeutet, wenn Agenten wie er mit den gleichen betrügerischen und gewaltsamen Mitteln kämpfen wie ihre Gegner. Im Gespräch mit seinem Kollegen Mathis erscheinen Bond Held und Schurke wie die beiden untrennbaren Seiten eines Vexierbildes:

»You see«, he said, still looking down at his bandages, »when one's young, it seems very easy to distinguish between right and wrong, but as one gets older it becomes more difficult. At school it's easy to pick out one's own villains and heroes and one grows up wanting to be a hero and kill the villains.« [...]

»Now«, he looked up again at Mathis, »that's all very fine. The hero kills two villains, but when the hero Le Chiffre starts to kill the villain Bond and the villain Bond knows he isn't a villain at all, you see the other side of the medal. The villains and heroes get all mixed up.

»Of course«, he added, as Mathis started to expostulate, »patriotism comes along and makes it seem fairly all

right, but this country-right-or-wrong business is getting a little out-of-date. [...] History is moving pretty quickly these days and the heroes and villains keep on changing parts.«⁶²

Bond formuliert hier sehr deutlich die Einsicht, dass Helden und Schurken nicht nur das Gleiche tun, sondern dass die (politische, moralische, normative) Rahmung, die über ihren heroischen Status entscheidet, kontingent ist.

Die Zweifel der Figur an ihrem eigenen Status als Held und am Konzept von Heldentum allgemein werden in diesem Zitat und im Roman allgemein klar im Lauf der Geschichte verortet. Ihre Zeit ist die der fünfziger Jahre, in der Großbritannien trotz des Sieges über Nazi-Deutschland im Zweiten Weltkrieg seine historische Größe verloren zu haben scheint, im Begriff ist, die letzten wichtigen Teile seines Weltreichs zu verlieren⁶³ und statt in den heißen Krieg des Militärs nun in den kalten und schmutzigen Krieg der Geheimdienste involviert ist. Heldentum, so macht die zitierte Stelle deutlich, ist in dieser historischen Konstellation prekär geworden, weil eine klare Polarität von Gut und Böse nicht mehr zu bestehen scheint. Dazu kommt in Flemings Romanen, dass Großbritannien als Wohlfahrtsstaat und Konsumgesellschaft seine kollektiv-heroische Gesinnung aus Kriegszeiten verloren zu haben scheint. Die Nachkriegsgesellschaft, für die Bond immer wieder Leib und Leben aufs Spiel setzt, weiß Heldentum nicht mehr zu schätzen, obwohl sie Helden wie Bond für ihre Sicherheit immer noch braucht. Auch Fleming nutzt seinen Spion-Helden also nicht nur für eskapistische Unterhaltung, sondern auch als Sonde zur Gegenwartsanalyse, einschließlich eines skeptischen Blicks auf Heldentum und die Rolle des Agenten in der Welt der Nachkriegsspionage.

Allerdings sind solche skeptischen Momente in Flemings Romanen vorübergehender Natur. Überwiegend zeichnen sie das Bild eines Mannes, für den Spionage (auch) ein Abenteuer ist, das es ihm immer wieder erlaubt, Eigenschaften an den Tag zu legen, die ihn nach gängigem Verständnis als Helden qualifizieren: Bond vollbringt Taten, zu denen die meisten anderen Menschen nicht fähig wären, er beweist sich im Kampf gegen seine Gegner, er ist mutig, risikobereit, erduldet größte Schmerzen und zeigt die Bereitschaft, Leib und Leben zu opfern, um andere zu retten und die Sicherheit seines Landes zu garantieren.⁶⁴ Für Wesley Wark wurde deshalb mit Bond der »alte Stil des Einzelhelden, der die Zivilisation rettet« zu genau dem Moment wiederbelebt, »als die enormen Kräfte ideologischer und militärischer Konfrontation jede Rolle für das Individuum auszuschließen schienen: Bond und seine Leser entflohen dem Lauf der Geschichte, zurück in die Abenteuer einer früheren Zeit und nach vorne in die aufregende Welt des Konsums, der sexuellen Befreiung und der globalen Mobilität.«⁶⁵ Flemings Bond passt mit seinem Gefallen an Luxus, Sex und Reisen sicherlich in die moderne Konsumwelt seiner Leser, aber er ist in kultureller und politischer Hinsicht wertkonservativ, und sein Heldentum hat in vieler Hinsicht einen anachronistischen Zug. Er ist, obwohl lizenzierter Agent des MI6, ein Abenteuerer, der sich der Bürokratie seines Dienstes bei aller Loyalität notfalls entzieht. Die Gefahren für die Sicherheit Großbritanniens beseitigt er bevorzugt im Alleingang und signifikanterweise auch mit einem Minimum an technischen Hilfsmitteln.⁶⁶ Flemings Bond ist ein eklatant körperlicher Held, dessen athletischen Körper Fleming fast voyeuristisch inszeniert und den er immer wieder Prüfungen seiner Leidens- und Leistungsfähigkeit aussetzt. Kapitellange Beispiele hierfür sind nicht nur die schon angesprochene Folterszene aus

Casino Royale, sondern auch Bonds Tortur im ›Schmerzlabor‹ des Dr. No im gleichnamigen Roman (1957). Davor wird beschrieben, wie der Schurke Bonds nackten Körper genau inspiziert: »He watched the pulse in the neck and counted it and, when he had pulled down the sheet, he did the same with the area round the heart. He gauged the curve of the muscles on Bond's arms and thighs and looked thoughtfully at the hidden strength in the flat stomach.«⁶⁷ Solche Passagen dienen nicht nur einer erotischen oder sexuellen Aufladung der Figur, sie wecken auch Assoziationen an die antike Vorstellung heroischer Nudität.⁶⁸ Solche Referenzen an mythische Erzählmuster und Heldenfiguren lässt Fleming in seinen Romanen immer wieder aufscheinen. In *Live and Let Die* (1954; dt. *Leben und sterben lassen*) antizipiert Bond seine Konfrontation mit dem Schurken Mr. Big als homerisches Gemetzel: »a giant, a homeric slaying«.⁶⁹ In *You Only Live Twice* (1964; dt. *Du lebst nur zweimal*) vergleicht ein Nachruf, nachdem Bond auf seiner Mission verschollen ist, ihn mit dem Heiligen Georg. Diese Mission wird mit besonders eklatanten Anleihen bei tradierten Mustern des Heroischen beschrieben. Die Handlung des Romans ist in Japan angesiedelt, das im Gegensatz zu England den Zweiten Weltkrieg zwar verloren, sich seine Wertschätzung für Helden und Heldentum aber bewahrt hat. In diesem Umfeld kann sich Bonds Heroik mit großer Theatralik und großem Pathos entfalten, als er – damit sein Land von Japan eine dringend benötigte Dechiffriermaschine bekommt – den Schurken Blofeld stellt. Dieser hat sich in Japan in einer Burg festgesetzt, in die Bond wie ein tapferer Ritter vordringen muss, um dort den Drachen zu töten: »You are to enter this Castle of Death and slay the Dragon within.«⁷⁰ Bei der finalen Konfrontation zwischen Held und Schurke kommt es zu einer extremen Überzeichnung heroischer Muster. Bond führt

einen verzweifelten Kampf gegen seinen Gegner, den er am Ende erwürgt, muss dann aber aus der brennenden Burg entkommen. Im letzten Moment kann er sich auf einen Ballon retten, was ihm selbst wie ein Stunt aus einem alten Abenteuerfilm vorkommt: »But then a lunatic idea came to him, a flashback to one of the old Douglas Fairbanks films when the hero had swung across a wide hall by taking a flying leap at the chandelier.«⁷¹

Dass Bond und seine Gegner in Flemings späten Romanen immer fantastischer konturiert sind, ist oft kritisiert worden. Die Bondfilme haben diese Fantastik lange auf die Spitze getrieben und so zur Parodie Anlass gegeben, wie etwa in einem Film des bekannten Komikers Rowan Atkinson, *Johnny English* (2003).⁷² Aber auch wenn Flemings Bond klar in der Linie der Spionageromane steht, ist die Figur dem Zeitgeist und der Gestimmtheit der britischen Nachkriegszeit verpflichtet, und die Romane lassen keinen Zweifel daran, dass Bonds Heldentum, auch wenn es aus der Zeit gefallen zu sein scheint, in der Gegenwart benötigt wird: In der fiktionalen Welt der Romane garantiert Bond die Sicherheit seines Landes. Den Lesern in der realen Welt wird das Heroische als Phantasma angeboten, mit dem sich Unsicherheitsgefühle und nationale Minderwertigkeitsgefühle ähnlich kompensieren lassen wie mit den heroischen Agenten in den Erzählungen des frühen 20. Jahrhunderts. Wie unter anderem Jeremy Black beobachtet hat, wird dieser Tenor in den Bondfilmen des 20. Jahrhunderts fortgeführt, und Bonds heroische Konturierung bekräftigt hier

auch die Macht des Individuums, und zwar in zwei Hinsichten: Erstens wurde Bond als leicht anarchische Figur dargestellt [...]. Zweitens betonte seine Fähigkeit, die heimtückischen Pläne anderer zu vereiteln, die Fähig-

keit des Einzelnen, in der Welt der großen Machtpolitik Lösungen zu beeinflussen oder gar zu bewirken. Dies involviert auch die Hoheit des Individuums [...] über Technologie und Mechanisierung [...].⁷³

Für die Agenten in John le Carrés Spionageromanen ist es weitaus schwieriger, sich gegen Heimtücke und Machtpolitik zu behaupten, zumal diese verstärkt auch in den eigenen Diensten anzutreffen sind. Le Carrés Romane, die im Kalten Krieg angesiedelt sind, entstanden in einer Zeit, in der der britische Geheimdienst durch mehrere Skandale um Überläufer und Maulwürfe erschüttert wurde und das elitäre Old-Boy-Netzwerk in seinen Reihen zunehmend in die Kritik geriet. Ist Bond bei Fleming eine Figur, der man auch in unsicheren Zeiten vertrauen kann (und mit ihm dem britischen Geheimdienst, dessen beste Tugenden er zu verkörpern scheint), so ist in le Carrés Spielart der Spionageerzählung Misstrauen das dominante Gefühl.

Le Carrés Romane sind in ihrer Erzählweise, im Gegensatz zu denen Flemings, auf Glaubhaftigkeit angelegt. In ihnen spiegelt sich eine Entwicklung, in der bei allem Ost-West-Antagonismus der Feind des Staates immer mehr als einer im Inneren wahrgenommen wird:

Seit den 1950er Jahren legen Enthüllungen über das Leben echter Spione nahe, dass die sie kontrollierenden Agenturen selbst das verräterische Element in der Gesellschaft sind – das nicht nur gegen die Politik einer gewählten Regierung agiert [...], sondern auch von einer schwachsinnigen oder perversen Elite geführt wird [...]. Indem die Autoren von Spionagethrillern solche Aktivitäten aufzeichnen, folgen sie nur dem Lauf der Geschichte.⁷⁴

Die Zwielfichtigkeit und moralische Doppelbödigkeit der *eigenen* Geheimdienste und ihrer Akteure ist ein zentrales Thema in allen Romanen le Carrés, deren Handlung im Kalten Krieg spielt. Wesley Wark sieht in *The Spy Who Came in from the Cold* (1962; dt. *Der Spion, der aus der Kälte kam*) den prototypischen Spionagethriller dieser Zeit, denn hier wird Geschichte durch ideologische Konflikte zwischen Kapitalismus und Kommunismus, den Wettstreit zwischen den Aufklärungsdiensten, aber auch durch Verschwörungen innerhalb dieser Dienste gemacht.⁷⁵ Deren moralische Schiefelage erweist sich nicht nur darin, dass Verräter in den eigenen Reihen gesucht werden müssen, sondern auch darin, dass Gegner nicht aufgespürt werden, um sie unschädlich zu machen, sondern um sie für eigene Zwecke umzupolen. Angesichts solcher Verwischungen zwischen Freund und Feind kann der Spion als Held keine klaren Konturen haben, und für die Protagonisten le Carrés – wie auch seines Zeitgenossen Len Deighton – sind entsprechend antiheroische Anlagen beobachtet worden.⁷⁶ Dies macht sie zu typischen Figuren ihrer Zeit überhaupt, für deren Sprachgebrauch erstmals eine Konjunktur des Wortes Antiheld nachzuweisen ist.⁷⁷ In der Tat fehlt le Carrés Agenten, selbst wo sie weitgehend positiv gezeichnete Figuren sind, jede Ausstrahlungskraft. Autonom zu agieren, ist für diese Agenten schwierig; oft führen sie nur Befehle ihrer Vorgesetzten aus. Ihr Handeln besteht in der Informationsbeschaffung aus Akten, im Beschatten und Vortäuschen falscher Identitäten; nur selten ergibt sich die Notwendigkeit für spektakuläre physische Aktion. Und wo Bond einen eleganten Lebensstil pflegt, sind le Carrés Agenten auch als Privatpersonen graue, triste und oft gescheiterte Gestalten, die nicht einmal antiheroisch, sondern schlicht unheroisch wirken und damit – wieder im Gegensatz zu Figuren wie Bond – ihren ›normalen‹ Rezipienten

die Möglichkeiten bieten, sich mit ihrer existenziellen Situation zu identifizieren.

Alec Leamas, der Protagonist von *Der Spion, der aus der Kälte kam*, ist ein Agent des MI6 am Ende seiner Karriere, fast ausgebrannt und ohne Illusionen über die moralische Dubiosität seines Berufs: »Lied by omission, as they all do, agents the world over. You teach them to cheat, to cover their tracks, and they cheat you as well.«⁷⁸ Die zweifelhafte Ethik des Spionierens wird Leamas auch durch seinen Vorgesetzten bestätigt: »I would say that since the war, our methods – ours and those of the opposition – have become much the same. I mean, you can't be less ruthless than the opposition simply because your government's policy is benevolent, can you now?«⁷⁹ Die Einsicht, dass sich die politischen Gegner und ihre Instrumente im Kalten Krieg nicht unterscheiden – eine Erkenntnis, die James Bond in *Casino Royale* nur vorübergehend und in einem Moment der Schwäche kommt – ist in le Carrés Roman ein mehrfach wiederholter Gemeinplatz. Die Infamie der Geheimdienste erfährt Leamas am eigenen Leib, als er zum Spielball gemacht wird, um einen Maulwurf des MI6 im ostdeutschen Geheimdienst, den ehemaligen Nazi Mundt, vor der Entlarvung durch seinen Kollegen Fiedler zu bewahren. Für die Rettung eines moralisch verwerflichen, für den britischen Geheimdienst jedoch nützlichen Mannes muss Leamas seinen eigenen Niedergang inszenieren und das Überlaufen zum Feind vortäuschen. Der MI6 riskiert, dass Leamas zum Opfer dieser Operation wird. Weitere Opfer, die in Kauf genommen werden, sind Fiedler sowie Leamas' Geliebte Liz Gold, die ohne Leamas' Wissen involviert und nach Ostdeutschland gelockt wurde. Dass diese beiden Figuren nicht nur überzeugte Kommunisten, sondern auch Juden sind, lässt die Rettung eines Ex-Nazis noch infamer erscheinen. Bevor Mundt es Leamas und

scheinbar auch Liz ermöglicht, über die Berliner Mauer wieder in den Westen zu fliehen, lässt Leamas gegenüber seiner Geliebten keinen Zweifel an der Schmutzigkeit seiner Profession:

»What do you think spies are: priests, saints and martyrs? They're a squalid procession of vain fools, traitors too, yes; pansies, sadists and drunkards, people who play cowboys and Indians to brighten their rotten lives. Do you think they sit like monks in London balancing the rights and wrongs?«⁸⁰

Trotz dieser desillusionierten Einschätzung, die Heldentum bestenfalls noch auf Indianerspiele reduziert, erweist sich Leamas am Ende der Handlung jedoch als moralischer Held: als »rechtschaffener Mann«,⁸¹ für den es noch unhintergehbare ethische Grundsätze gibt. Als Liz an der Mauer von den Ostdeutschen erschossen wird, was dem MI6 recht ist, da so eine Mitwisserin verschwindet, trifft Leamas die Entscheidung, das Spiel der Geheimdienste nicht mehr mitzuspielen und klettert von der Mauer auf die Seite des Ostens zurück, um ebenfalls erschossen zu werden. Die berühmte Verfilmung des Romans (1965; Regie Martin Ritt), die mit ihrer Schwarz-Weiß-Ästhetik den Eindruck einer durchgängig trostlosen Welt unterstreicht, verweilt in Großaufnahme auf Leamas' Gesicht, während er, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn genau auf der Grenzlinie, seine moralische Entscheidung trifft, und sie endet mit dem Bild der beiden Toten vor der Mauer. Der menschliche Preis, die Tragik der Ost-West-Spionage ist der Eindruck, mit dem der Film sein Publikum entlässt. Für Cawelti und Rosenberg wird Leamas mit seiner letzten Tat zu einem Helden, der das Verwerfliche geheimdienstlicher Operationen zwar nicht ausmerzen kann, aber die »mora-

lische Courage« hat, »ein Leben im weiteren Dienst dieser bösen Prinzipien zurückzuweisen«; sein Tod an der Berliner Mauer ist »eine heroische und verzweifelte Zurückweisung der korrupten Welt der Machtpolitik«. ⁸² Eva Horn spricht von einem »seltsame[n] Heldentum des Agenten im Kalten Krieg«, das sich in Leamas manifestiert: »eine luzide Einsicht in das Gefangensein in einem Konflikt, in dem man keine Autonomie, keinen eigenen Entscheidungsspielraum hat – und die trickreiche oder trostlose Exploration dessen, was dennoch möglich ist«. ⁸³

Le Carrés berühmteste Agentenfigur neben Leamas ist George Smiley, ein desillusionierter, älterer Agent des MI6, zu dessen markantesten Attributen seine Brille gehört. Sie deutet auf Smileys Eigenschaft, genau hinschauen und so Verrat und Verräter aufspüren zu können, aber sie macht ihn auch ebenso normal-menschlich wie die Demütigungen, die er durch die Ehebrüche seiner Frau ertragen muss. In *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974; dt. *Dame, König, As, Spion*) hat schon die einführende Beschreibung Smileys ein antiheroisches Moment, weil nicht nur seine Normalität, sondern auch seine zumindest physische Lächerlichkeit indiziert wird:

Small, podgy and at best middle-aged, he was by appearance one of London's meek who do not inherit the earth. His legs were short, his gait anything but agile, his dress costly, ill-fitting and extremely wet. His overcoat, which had a hint of widowhood about it, was of that black, loose weave which is designed to retain moisture. Either the sleeves were too long or his arms too short for [...] when he wore his mackintosh, the cuffs all but concealed the fingers. For reasons of vanity he wore no hat, believing rightly that hats made him ridiculous. »Like an egg cosy«, his beautiful wife had remarked not long before

the last occasion on which she left him, and her criticism as so often had endured.⁸⁴

Eigentlich schon ausgemustert, enttarnt Smiley in diesem Roman einen Maulwurf des KGB im eigenen Dienst, der auch sonst von internen Konspirationen und Machtspielen zerfressen ist. Der Roman spiegelt damit besonders deutlich die Atmosphäre des Misstrauens nicht nur gegen den Geheimdienst, sondern auch innerhalb des Geheimdienstes nach der Philby-Affäre, die das Vertrauen in das geheime Sicherheitssystem des britischen Staates und in die Politik erheblich destabilisierte. In *Tinker Tailor Soldier Spy* scheint der Maulwurf, wie Kim Philby, auf den ersten Blick alle Kriterien einer heroischen *Englishness* zu erfüllen. Zumindest wird er so durch den jungen Agenten Peter Guillam wahrgenommen, der Smiley bei seinen Ermittlungen unterstützt. Der Verräter war für ihn Vorbild und Inspiration, »the torch-bearer of a certain kind of antiquated romanticism, a notion of English calling which – for the very reason that it was vague and understated and elusive – had made sense of Guillam’s life till now«.⁸⁵ Für Guillam hat der Maulwurf nicht nur den MI6 und sein Land verraten, sondern auch die heroischen Ideale, an die Guillam einmal geglaubt hat: »the plain, heroic standards he wished to live by«.⁸⁶

In der Verfilmung des Romans aus dem Jahr 2011 (Regie Tomas Alfredson), die für mehrere Oscars nominiert war, wird Guillams Glaube an heroische Ideale dadurch angedeutet, dass er für das Testen eines Mikrofons kurz vor der Entlarvung des Maulwurfs den Anfang eines Gedichts zitiert. Das ist eine signifikante Änderung gegenüber dem Roman, in dem Guillam in dieser Situation »Old Man River« singt. Die Verse, die stattdessen im Film zitiert werden, entstammen Felicia Hemans’ »Casabianca« (1826):

The boy stood on the burning deck
Whence all but he had fled;
The flame that lit the battle's wreck
Shone round him o'er the dead.
Yet beautiful and bright he stood,
As born to rule the storm;
A creature of heroic blood,
A proud, though childlike form.
The flames roll'd on – he would not go
Without his Father's word.⁸⁷

»Casabianca« ist eines der berühmtesten heroischen Gedichte der englischen Literatur und bezieht sich auf eine Episode aus den Napoleonischen Kriegen. Während der Seeschlacht bei Abukir blieb der Sohn eines französischen Admirals loyal auf seinem Posten, statt sich zu retten und starb, als sein Schiff explodierte. Das Gedicht gehörte in England zum Standardrepertoire des Schulunterrichts bis nach dem Zweiten Weltkrieg, sodass es nicht verwundert, dass auch Fleming hierauf rekurrierte, nämlich in *Moonraker* (1955), einem Roman mit besonders ausgeprägten Referenzen an englische Traditionen, in dem sich der Schurke mit deutschen Wurzeln bereits in den Klippen von Dover eingemischt hat. Hier zitiert Bond die berühmte erste Zeile des Gedichts für seine Helferin, als er sich zu einer verzweifelten Tat entschließt, um den Plan des Schurken, eine Atomrakete über London explodieren zu lassen, noch vereiteln zu können: »»Cheer up«, he said, walking over to her and taking one of her hands. »The boy stood on a burning deck. I've wanted to copy him since I was five.«⁸⁸ Dies ist hier nicht ganz ironisch gemeint, und auch nicht ein halbes Jahrhundert später, wenn Peter Guillam das Gedicht in der Verfilmung von *Tinker Tailor Soldier Spy* viel ausführlicher zitiert, zumal Guillam für Smiley die gleiche

Loyalität empfindet wie der junge Casabianca für seinen Vater und Admiral. Die Atmosphäre, in der Smiley im Film mit Guillams Hilfe den Verräter stellt, ist banal. Die Szene spielt in einem normalen Wohnhaus, und der Akt der Überführung ist nüchtern inszeniert. Und doch erlaubt es sich der Spielfilm 2011 mehr als le Carrés Roman, in der Jagd nach dem Verräter ein heroisches Moment zu indizieren, nicht nur durch das Gedichtzitat, sondern auch durch die Gestaltung des Endes. Smiley, der dem Verräter vor allem durch genaues Aktenstudium auf die Spur gekommen ist, ist auch hier kein strahlender Held, aber er hebt sich als moralischer Sieger von der allgemeinen Korruption ab und kann so in den letzten Einstellungen zu den Klängen von »La Mer« mit einem Lächeln den Chefsessel im Besprechungsraum des MI6 besteigen.

Damit steht dieser Film in einer Reihe mit anderen britischen Spionagefilmen und -fernsehproduktionen, einschließlich der jüngsten Bond-Serie, die im 21. Jahrhundert das Genre zwar weiter nutzen, um Skepsis und Ironie gegenüber dem Heroischen zu artikulieren, parallel dazu aber auch eine affirmative Gestimmtheit anklingen lassen und an frühe Traditionen des Heroischen und seiner Darstellung anknüpfen. Der Spionagefilm reflektiert so eine Tendenz, mit der seit den Anschlägen des 11. September 2001 Heldendiskurse allgemein wieder explizit geführt werden, nicht unironisch und unkritisch, aber doch unter positiven Vorzeichen. Dies scheint in Kulturen wie den USA oder Großbritannien, die nicht wie Deutschland den Missbrauch des Heroischen in einem totalitären System zu verarbeiten hatten, leichterzufallen als im deutschen Kontext. In Großbritannien ist seit den Kriegen gegen den Terror unter anderem eine deutliche Tendenz zur Reheroisierung des Militärs zu beobachten. Auch hier ist der Diskurs über das Heroische jedoch nicht ungebrochen,

und in der populärkulturellen Produktion wird gerade die Spionageerzählung weiter dazu benutzt, um Bruchstellen in der Imagination des Heroischen aufzurufen und zu verhandeln. Einen wichtigen Kontext bildet dabei die eingangs genannte Diskussion über die Angemessenheit der expandierten Maßnahmen, die die Geheimdienste gegen die Bedrohung durch den Terror ergriffen haben – Maßnahmen, die den Blick auf neue Weise auf die grundsätzliche Beziehung von Geheimdiensten zur Politik und speziell zur Demokratie lenken. In den folgenden Beispielen ist eine Spannung zu beobachten, die einerseits die Heroik des Geheimagenten weiterhin kritisch befragt (und damit auch an den Geheimdiensten Kritik artikuliert), und andererseits eine Wertschätzung für heroische Akteure in der komplizierten sicherheitspolitischen Situation des 21. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt.

IV.

Das für das 21. Jahrhundert charakteristische Nebeneinander von Heldenskepsis und -affirmation zeigt sich markant in einer langjährigen und sehr erfolgreichen Geheimdienstserie der BBC: *Spooks* (2002-2011; dt. *Spooks: Im Visier des MI5*). Diese Serie, die mit Beratung durch ehemalige Agenten produziert wurde, sollte in der angespannten Sicherheitslage nach 9/11 dem MI5 zu neuem Ansehen und sogar »glamour« verhelfen,⁸⁹ nachdem Ende des 20. Jahrhunderts unter anderem der Skandal um Peter Wrights Enthüllungsbuch *Spycatcher* zu einem Imageverlust in der Öffentlichkeit beigetragen hatte. Die jungen, attraktiven und mit neuester Technologie ausgerüsteten Agentenfiguren der Serie vermitteln das Bild eines modernen Dienstes, der gleichwohl solide in britischen Traditionen und Institutionen verankert ist. Insgesamt ist *Spooks* jedoch weitaus mehr auf die Verhandlung der Verunsicherungen und Ängste angesichts der Gefahren und Risiken des 21. Jahrhunderts angelegt. Die Serie hat in ihrer Laufzeit alle möglichen aktuellen Bedrohungen für die Sicherheit der britischen Gesellschaft aufgegriffen: durch islamistischen, aber auch christlich-fundamentalistischen Terror, rechtsradikale Demagogen, Computerhacker, die Russenmafia, Wissenschaftler, die geheime Forschung verkaufen wollen, Umweltterroristen und Bankenmanipulation. Zudem zeigt auch *Spooks* »das typische Interesse des Spionagegenres an Loyalität und Verrat sowie an Konflikten und Konspirationen zwischen den verschiedenen Armen der Regierung und sogar zwischen angeblich befreundeten Geheimdiensten«. ⁹⁰ Der Serientitel benutzt das im britischen Englisch umgangssprachliche Wort für Geheimagenten, mit dem diese als Geister oder Gespenster bezeichnet werden. Deutet dies bereits auf die Ambivalenz und Unheimlichkeit geheim-

dienstlicher Aktivität hin, so aktiviert die Serie mit ihren Handlungen, Figuren und Dialogen wie mit ihren Paratexten (etwa Kommentaren der Produzenten)⁹¹ jedoch konstant auch ein heroisches Vokabular und betont die grundsätzliche Wichtigkeit des MI5 als Institution. Dass dieser die Aufgabe des Staatsschutzes, die Verteidigung der nationalen Sicherheit hat, wird in der ersten Folge der Serie gleich zu Beginn durch die Führerin einer Besuchergruppe im Hauptquartier des MI5 ausgesprochen. Auch das Motto auf dem Wappen des Security Service, *Regnum Defende*, wird in dieser Folge mehrfach gezeigt. Das Agententeam für Gegenspionage, auf das sich die Serie konzentriert, ist eine heroische Gemeinschaft, der es tatsächlich immer wieder gelingt, Gefahren von der britischen Gesellschaft und vor allem ihrer Hauptstadt abzuwenden. Dabei wird viel mit moderner Sicherheitstechnologie gearbeitet; die heroische Aktion liefern jedoch die Feldagenten, unter denen sich auch Frauen befinden, während die zentrale Heldenrolle der Serie immer männlich besetzt ist.

Der Leiter der Abteilung für Gegenspionage – mit der Figur des Sir Harry Pearce die einzige personelle Konstante der Serie – ist dem Innenminister verantwortlich, und so wird in der Serie das Verhältnis zwischen Politik und Sicherheitsdienst immer wieder explizit zum Thema gemacht. Dabei werden die Politiker und mit ihnen die Autorität des Staates höchst ambivalent gezeichnet. Zwar gibt es hier auch positive Figuren, aber Politiker sind in der Serie oft entscheidungsschwach oder in verborgene Machenschaften verstrickt. Die Agenten des MI5 müssen dann Fehlentscheidungen und die Schräglagen politischer Ethik wieder zurechtrücken. Die Kopplung der Spionageerzählung an politische Verhältnisse ist zu Beginn der fünften Staffel von *Spooks* prominent. Diese Staffel wurde erstmals 2006 ausgestrahlt, ein Jahr nach den Terror-

anschlagen auf die Londonder Verkehrsbetriebe am 7. Juli 2005, die die Gefährdung Großbritanniens für die Öffentlichkeit besonders präsent machten. Sie begann jedoch mit einer Doppelfolge, in der der Staat nicht durch Islamisten bedroht wird, sondern durch Politiker, die sich den Terror zunutze machen und das demokratische System selbst in Gefahr bringen. Als das britische Parlament einer Verschärfung der Antiterrorgesetze zunächst nicht zustimmt, versucht eine Gruppe aus hochrangigen Politikern, dem Leiter des MI6 und einem Medienmogul einen Staatsstreich durchzuführen, weil sie ihr Land als gefährlich geschwächt empfindet. Um dagegen mit harter Hand vorgehen zu können, will die Gruppe selbst einen Terroranschlag inszenieren und zwei fehlgeleitete Flugzeuge über London zusammenstoßen lassen. So soll das britische Volk, von dem angenommen wird, dass es nichts auf abstrakte Prinzipien wie die Demokratie gibt, in eine Massenpsychose versetzt und disponiert werden, den Staatsstreich zu akzeptieren. Nachdem der MI5 diese Tat in letzter Minute vereiteln kann, werden Furcht und Chaos auf andere Weise angefacht; es explodieren Autobomben, und eine Demonstration gegen die Antiterrorgesetze wird sogar von der Polizei bedroht. Das Ausmaß der Gefahr für Staat und gesellschaftliche Ordnung wird eindringlich mit Panoramabildern verdeutlicht, in denen über den ikonischen Gebäuden des Londoner Regierungsviertels Rauchschwaden stehen. Nur weil die Agenten des MI5 wachsam waren, kann die Gefahr für die Demokratie abgewendet werden. In der achten Staffel der Serie wird die Demokratie erneut, nun durch eine internationale Verschwörung, bedroht, und Sir Harry Pearce persönlich tötet den daran beteiligten ehemaligen Innenminister. Umgekehrt lässt eine Agentin ihr Leben, als sie selbstlos versucht, den Nachfolger dieses Innenministers vor der Explosion einer Zeitbombe zu

retten. Auch andere Agenten der Serie sterben einen heroischen Opfertod; Adam Carter, die zentrale männliche Heldenfigur der dritten bis sechsten Staffel, sogar an jenem nationalen Gedenktag, der der kollektiven Erinnerung an die Toten der Weltkriege und späterer Konflikte gewidmet ist. Als islamistische Terroristen bei einer zentralen Feier eine Autobombe zünden wollen, fährt Carter den Wagen auf einen leeren Platz, kann aber selbst der Explosion nicht mehr entkommen.

Sind solche Opfertode Beispiele für ein fast exemplarisches Heldentum, zeigt *Spooks* jedoch auch, dass man geheimen Helden nicht blind vertrauen kann und dass deren Handeln oft moralische Grenzen überschreitet. Moralische Ambiguität ist, wie oben angesprochen, mit der Figur des Spions prototypisch assoziiert. Nach 9/11 gewann die Frage nach der Ethik geheimdienstlichen Handelns aber eine besondere Aktualität, denn Geheimdienste hatten nicht nur die falschen Informationen über Massenvernichtungswaffen geliefert, mit denen der Krieg im Irak gerechtfertigt wurde. Es wurde auch zunehmend öffentlich, dass im Namen der Terrorbekämpfung Folter und andere Verstöße gegen die Menschlichkeit begangen wurden. Wie durchlässig die Grenze zwischen Helden- und Verbrechen im Fall von Geheimagenten sein kann, zeigte *Spooks* nicht nur durch die für das Genre typischen Verräter und Überläufer, sondern in der vorletzten, neunten Staffel besonders drastisch mit der Entwicklung, die die Figur des Lucas North nahm, der zu Beginn der siebten Staffel die Rolle des männlichen Helden übernommen hatte. Dabei war die Figur im Vergleich zu ihrem stets verlässlichen und geradlinigen Vorgänger Carter von Anfang an ambig angelegt. Als Mann, der nach achtjähriger Gefangenschaft in russischen Straflagern nach England zurückkehren kann, wird North zunächst Misstrauen entgegengebracht. Nachdem

er aber dazu beigetragen hat, dem russischen Geheimdienst einen empfindlichen Schlag zu versetzen, kehrt er in den Schoß des MI5 zurück und beweist bei seinen Einsätzen Loyalität, Mut, Entscheidungskraft und den Willen, Leib und Leben für andere einzusetzen. Sogar durch metaheroische Verweise wird die Heroik dieser Figur akzentuiert. Die siebte Episode der achten Staffel setzt sich mit ethnischen Konflikten in der britischen Gesellschaft auseinander. Eine hinduistische Terrorgruppe hält muslimische Schülerinnen in einer Turnhalle als Geiseln; Lucas North hat einen jungen Muslim in die Terroristengruppe eingeschmuggelt, der aber Zweifel hat, dass der Agent ihm im Ernstfall zu Hilfe kommen würde. Ironisch bezieht sich der Dialog der beiden Figuren auf einen mythischen Helden des amerikanischen Westerns, den Lone Ranger, und seinen indianischen Gehilfen Tonto:

»You come charging in to save me?«

»Yeah, like the Lone Ranger.«

»If you're the masked white hero, what does that make me? Tonto?«⁹²

Ganz unironisch agiert Lucas North dann aber tatsächlich nach dem Muster des Lone Ranger, als er allein und unbewaffnet in die Turnhalle eindringt und dort auch den jungen Muslim zu heroischem Handeln inspiriert.

Die Sympathie des Publikums gewinnt die Figur des Lucas North im Verlauf von zwei Serienstaffeln nicht nur durch ihre heroische Konturierung, sondern auch dadurch, dass der Agent in russischer Gefangenschaft zum Opfer physischer und psychischer Gewalt wurde, die in Rückblenden mehrfach gezeigt wird. Mit verschiedenen Mitteln, von der Sympathie lenkung bis zur Meta-Heroisierung, wird so über zwei Staffeln für die Zuschauer sehr sorgfältig die Zuverlässigkeit einer heroischen Lesart der

Figur aufgebaut. Die Tatsache, dass ausgerechnet dieser Agent in der neunten Staffel der Serie dann radikal kippt und sich als ehemaliger Krimineller und Terrorist erweist (mit Bernhard Giesens Kategorien also alle Positionen von Held, Opfer *und* Täter abdeckt),⁹³ kam für das treue Publikum der Serie völlig überraschend. Besonders radikal und irritierend ist das Kippmoment der Figur deshalb, weil ›Lucas North‹ sich als falsche Identität entpuppt. Dahinter steht John Bateman: ein Mann, der in Drogenhandel verwickelt war, den es deshalb nach Afrika verschlug und der dort 1995 einen infamen Bombenanschlag auf die britische Botschaft in Dakar verübte, dem mehrere Menschen, darunter auch britische Staatsbürger, zum Opfer fielen. Den echten Lucas North, der ihm ähnlich sah, hat Bateman nach der Attacke auf die Botschaft ermordet, um mit seinem Pass fliehen zu können, und er übernimmt danach dessen Identität, einschließlich der des künftigen MI5-Agenten. Wie in Oppenheims *The Great Impersonation* wird hier ein Doppeltgängermotiv genutzt, aber auf moralisch viel verstörendere Weise. In Oppenheims Thriller ist es letztendlich der richtige Mann, der in sein Heimatland zurückkehrt, und der Verräter ist tot. Im Fall des ›Lucas North‹ kehrt ein Krimineller und Terrorist heim, wird unter der gestohlenen Identität zu einem heroischen Agenten, gerät als solcher in Gefangenschaft und kehrt von dort erneut nach England zurück, wobei er seine alte Bateman-Identität völlig verdrängt zu haben scheint. Die Lügen und Täuschungen, die mit der Tätigkeit eines Geheimagenten einhergehen, werden in der Figur des Lucas North zu einer Eskalation gebracht, bei der die Grenzen zwischen Verbrecher- und Heldentum völlig durcheinander geraten und Täter und Held tatsächlich zu zwei Seiten *eines* Vexierbildes werden. Der Verbrecher ist in einer Maske zu einem echten Helden geworden, aber unter dem

Helden hat der Verbrecher immer geschlummert und wird wiedererweckt, als ein ehemaliger Komplize John Bateman für Lucas North wieder präsent macht: »You're a killer, John, who fell asleep, dreamed he was a hero. But now it's time to wake up and remember the truth. The dream is over now. And the killer is awake.« Vom heroischen Agenten wird Bateman/North zum Feind des MI5, der nicht mehr für das Wohl anderer, sondern nur noch für egoistische Ziele handelt. Nachdem seine Pläne alle gescheitert sind, kommt es zu einer letzten Konfrontation mit Harry Pearce auf einem Hochhausdach. Hier stellt Pearce an den Mann, der einmal sein Freund war, ihn aber jetzt töten will, noch einmal explizit die Frage nach seiner Identität: »Are you John, the murderer? Or are you Lucas, the man who gave up so many years to help so many people, saved so many lives?« »Lucas North« kann diese Fragen nicht beantworten, aber er trifft eine letzte moralische Entscheidung, indem er nicht Harry Pearce tötet, sondern sich in einer pointierten, hoch symbolischen Inszenierung als gefallener Held vom Dach stürzt. Dieser Akt lässt sich als Selbstrichtung lesen, aber die Figur stirbt nicht als moralischer Held wie le Carrés Leamas, der gegen ein unmoralisches System ein letztes Mal aufgetrumpft hat. Es bedarf der Integrität der anderen MI5-Agenten, um für das Publikum das Vertrauen in den Geheimdienst und seine Aufgabe, die Gesellschaft zu schützen, noch aufrechtzuerhalten. Die ethische Ambivalenz, die durch die Lucas-North-Figur betont wurde, und zwar dank des seriellen Formats über längere Zeit und mit einer intensiven emotionalen Involvierung der Zuschauer, lässt sich jedoch nicht völlig überschreiben. Indem *Spooks* bei aller Darstellung heroischer Agenten nachdrücklich auch die Frage stellt, wem man in Politik und Geheimdienst noch vertrauen kann, greift die Serie sehr deutlich eine kol-

lektive Stimmung auf, die sich im 21. Jahrhundert in den westlichen Demokratien ausgebreitet hat.

Diese Krise des Vertrauens in die Geheimdienste und die Politik, mit der sie verflochten sind, hat auch le Carré zu neuer Medienwirksamkeit verholfen. Mit *Tinker Tailor Soldier Spy* wurde ein Roman über den Kalten Krieg neu verfilmt, aber das Interesse von Film und Fernsehen erstreckt sich auch auf Romane, die le Carré nach dem Ende des Kalten Krieges und über neue Bedrohungsszenarien verfasste. 2016 wurde der Roman *The Night Manager* (1993; dt. *Der Nachtmanager*) von der BBC äußerst kostspielig als sechsteilige Fernsehserie adaptiert, und fast gleichzeitig war im Kino die Verfilmung des Romans *Our Kind of Traitor* (2010; dt. *Verräter wie wir*) zu sehen. Beide Verfilmungen sind in Hinblick auf ihre Heroisierungen vor allem deshalb interessant, weil sie in ihrem Personal heroisches Verhalten nicht bei Agenten der Geheimdienste verankern, sondern bei Figuren, die in geheime Operationen nur hineingezogen werden, sich dann aber aus moralischer Überzeugung engagieren. Das heroische Potenzial wird damit vom Geheimdienst weg verschoben, und in dieser Verschiebung äußern sich Zweifel an der Ethik der Geheimdienste. In der britischen Politik haben solche Zweifel im 21. Jahrhundert zur nachdrücklichen Forderung nach Transparenz und Rechenschaftspflicht der Geheimdienste gegenüber dem Parlament geführt,⁹⁴ und die *Night Manager*-Serie greift dies explizit auf, wenn eine ihrer Hauptfiguren einem Vertreter des MI6 ins Gesicht sagt, sein Verhalten und das seines Dienstes sei wohl kaum mit »the new era of parliamentary accountability and transparency« zu vereinbaren. In der Tat zeigt die Serie, wie der Geheimdienst und sogar Mitglieder der Regierung demokratische und moralische Prinzipien verletzen, indem sie mit einem Verbrecher

kooperieren, der als »der schlimmste Mann der Welt« bezeichnet wird.

Für die Serie wurde die Handlung von le Carrés Roman auf die aktuelle politische Situation im Nahen Osten angepasst. Sie beginnt im Arabischen Frühling des Jahres 2011 und setzt sich bis in das Jahr 2015 fort, wobei sich der Schauplatz im Osten von Ägypten bis in das Grenzgebiet der Türkei zu Syrien ausdehnt. In diesem sicherheitspolitisch prekären Raum betreibt der scheinbar seriöse Geschäftsmann und Philanthrop Roper in großem Stil illegale Geschäfte mit britischen und amerikanischen Waffen, und zwar mithilfe von Agenten des MI6 und der CIA, die für ihn Ausfuhrgenehmigungen fälschen, unter Billigung britischer Politiker. Denn, so sagt ein korrupter MI6-Agent:

»This isn't just about me. There is a whole system that keeps our country where we want it, amongst the elites, punching above our weight. Well, it's a state of being. An ontology, if you like. And it has to be maintained. I mean, we need Richard Roper. America needs Richard Roper. Whether you like it or not.«⁹⁵

Wie verwerflich dieses Verhalten von Geheimdienst und Politik ist, betont die Serie durch die Infamie der Verbrechen, die gedeckt werden. Roper hat im Gegensatz zu den megalomanen Schurken der Bondfilme keine grandiosen Weltvernichtungspläne, sondern ist »nur« ein besonders zynischer und unmoralischer Geschäftsmann, der mit seinen Waffen und internationalen Söldnern (»the real United Nations«) globale Konflikte für den eigenen Profit nutzt:

»When a continent enters into chaos, that's when opportunities open up. [...] We can train armies to fight

in deserts, mountains, we can teach them anti-guerilla tactics, how to deal with political insurgency. And for a smaller surcharge, we can even send in teams of our own to deal with specific targets. Assassinations, fake terror plots, even the odd coup.«⁹⁶

Besonders pervers an Ropers Aktivitäten ist, dass er als Tarnung für sein Hauptquartier Hilfsgüter der Vereinten Nationen verteilt und ein Flüchtlingslager eingerichtet hat, »a safe haven for the wretched of the Earth«.

Da Politik und Geheimdienst nicht willens sind, diesen Kriminellen zu stellen, sondern ihn sogar unterstützen und decken, bedarf es heroischer Anstrengungen von außerhalb des konspirativen Systems und durch Individuen, die ein starkes Element von moralischem Heldentum haben. Der Actionheld des Films ist der britische Ex-Soldat Jonathan Pine, der durch seine Einsätze im Irakkrieg, an dessen Legitimität er zweifelt und dessen zivile Opfer ihn betroffen gemacht haben,⁹⁷ so desillusioniert wurde, dass er sich in das einsame und belanglose Leben eines Nachtmanagers in Luxushotels zurückgezogen hat. Der Kampf gegen Roper gibt seinem Leben einen neuen Sinn. »You have to commit. You have to make a decision«, sagt er am Ende, als Roper ihn fragt, warum er ihn bekämpft hat. Aber Pine führt den Kampf nicht allein, sondern gemeinsam mit der Leiterin einer internationalen Ermittlungsbehörde, Angela Burr, die ihrerseits Unterstützung von einem amerikanischen Kollegen bekommt. Burr, die den MI6 verlassen hat, um sich für Recht und Gerechtigkeit einsetzen zu können, hat Roper seit Jahren verfolgt, und sie ist hierfür besonders motiviert, weil sie 2003 bei einer Mission in Bagdad gesehen hat, welche Folgen der Einsatz chemischer Waffen für die Zivilbevölkerung und vor allem für unschuldige Kinder hatte. Signifikanterweise haben also beide zentralen

Heldenfiguren der Serie im dubios legitimierten Irakkrieg Erfahrungen gemacht, die sie gegen den illegalen Handel mit Waffen in besonderer Weise einnehmen. Burrs Weiblichkeit – noch gesteigert dadurch, dass sie selbst ein Kind erwartet – unterstreicht ihre fürsorgliche Disposition und ihr humanitäres Interesse, für das sie sich mit Zivilcourage und trotz Gefahr für sich und ihre Familie einsetzt. Dies geschieht in sehr klarer Abgrenzung vom prototypischen (männlichen) Agenten, aber auch vom Frauentyp, der mit den Bondfilmen assoziiert wird. Auch wenn Burrs körperlicher Einsatz weniger spektakulär ist als der von Pine, zeigt sie großen Mut und Tatkraft. Pine und Burr sind Gleichgesinnte, die sich den Sinn für Gut und Böse bewahrt haben und in ihrem Tun durch ethische Grundsätze geleitet sind. Sie können den Verbrecher jedoch nur in einer verdeckten Operation bekämpfen, bei der Pine mit einer kriminellen Identität in Ropers Organisation eingeschmuggelt wird, weil ansonsten die Konspiration von Politikern und Geheimdiensten die offene, rechtliche Verfolgung der Kriminellen wieder vereiteln würde. Es ist bezeichnend, dass Roper, nachdem er von Pine und seinen Helfern in einem spannungsreichen Finale ausgetrickst wurde, bei seiner Verhaftung sicher ist, sich aufgrund seiner Kontakte zu einflussreichen politischen Kreisen bald der Justiz wieder entziehen zu können. Da auch Burr dies für wahrscheinlich hält, greift sie nicht ein, als betrogene Kunden den Waffenhändler kidnappen und vermutlich töten werden. Der Verbrecher muss von anderen Verbrechern gerichtet werden, weil staatliche Institutionen nichts ausrichten können. Bei aller ethischen Motivation können die moralischen Helden von *The Night Manager* ihre Ziele nicht mit sauberen Mitteln erreichen; sie müssen lügen, täuschen und im Fall Pines auch brutal töten – wie die Geheimagenten, die zu ihren Gegnern zählen.

The Night Manager wurde wegen seiner Hochglanzoptik und exklusiven und exotischen Szenarien mit den Bondfilmen verglichen, davon aber in Hinblick auf moralischen Tiefgang auch differenziert. »Sieht aus wie James Bond, ist es aber nicht«, war ein Beitrag im deutschen Feuilleton überschrieben.⁹⁸ Blickt man auf die Geschichte des Spionagegenres, erinnert die Figur des Jonathan Pine tatsächlich weniger an James Bond als an John Buchans Figur des Richard Hannay, der, wie oben skizziert wurde, kein fester Agent eines Geheimdienstes ist, sondern nur vorübergehend an geheimen Operationen teilnimmt und als Ehrenmann für die richtige Sache kämpft. Auch wenn die Handlung von *The Night Manager* sehr deutlich in der Welt nach 9/11 verankert ist und eine schmutzige Verstrickung von Politik und *eigenem* Geheimdienst zeigt, hat die Serie einen männlichen Protagonisten, der mit seiner Unabhängigkeit von einem Geheimdienst an die Abenteuerhelden der heroischen Spionageerzählung aus dem frühen 20. Jahrhundert erinnert. Es ist in diesem Sinne auch bezeichnend, dass Pine Lawrence of Arabia bewundert – einen zum Abenteuerhelden romantisierten Mann, der im Ersten Weltkrieg in die geheime Politik seines Landes im Nahen Osten hineingezogen wurde.

Auch wenn *The Night Manager* Politik und Geheimdienst nicht pauschal als korrupt darstellt, liegen die heroische Agency und das Gewissen bei Individuen, die aus eigenem Antrieb das Richtige tun und deren eigene Integrität auch nicht hinterfragt wird. Wo *Spooks* das Team eines Geheimdienstes als heroische Gemeinschaft porträtiert, wenn auch mit irritierenden unmoralischen Ausreißern, liegt das heroische Verhalten in *The Night Manager* bei Personen, die außerhalb der Geheimdienste – und zum Teil gegen sie – agieren, und dies gilt nicht nur für Pine und Burr, sondern auch für andere (wiederum weibliche) Figuren, die

genug Zivilcourage haben, um die Machenschaften Ropers und seiner Kunden zu enthüllen: eine Frau, die Pine in Kairo Informationen über Roper zuspielt und dafür mit ihrem Leben bezahlt, und insbesondere Ropers Geliebte, die sich gegen ihn wendet, sobald sie von seinen Waffengeschäften erfährt. Ähnlich ist dies in *Our Kind of Traitor* (Regie Susanna White). Hier werden ein Professor für Poetik und seine Frau beim Urlaub in Marokko unerwartet in eine Aktion des MI6 involviert, nachdem der Professor das Vertrauen des Russen Dima gewonnen hat. Dima erkennt in ihm einen Ehrenmann und Gentleman und involviert ihn deshalb in einen Deal mit dem britischen Geheimdienst: Dima ist ein Geldwäscher der russischen Mafia, will aber aussteigen, als er seine Ermordung durch den neuen ›Prinzen‹ seiner Organisation ahnt. Als Gegenleistung für Asyl in England bietet er dem britischen Geheimdienst eine Liste mit den Namen prominenter britischer Politiker, Anwälte und Banker an, die mit der Mafia Geschäfte machen und ihr nun sogar legale Operationen über eine Bank in London ermöglichen wollen. Auf der Liste steht auch ein ehemaliger Agent des MI6, der bereits dort korrupt war. Der Agent Meredith, der ihm diese Korruption nachweisen wollte, musste dafür mit ansehen, wie sein Sohn wegen Drogenbesitzes ins Gefängnis gebracht wurde. Merediths Versuch, an Dimas Liste zu kommen und sie zu veröffentlichen, hat deshalb auch ein persönliches Rache-motiv. Am Ende der Handlung erhält der Agent die Liste, aber trotz dieses Erfolges ist er nicht die Heldenfigur des Films. Zwar erfüllt er eine wichtige Ermittlerfunktion, aber heroische Eigenschaften zeigen sich viel stärker bei Dima, der sich letztlich opfert, um seiner Familie das rettende Asyl in England zu ermöglichen, und vor allem bei dem britischen Ehepaar, das den Mut aufbringt, dem Russen bei der Rettung seiner Familie aktiv zu helfen, sich damit vielen

Risiken aussetzt und Abenteuer wie in der frühen Tradition der Spionageerzählung erlebt.

Gänzlich im Modus der Abenteuerromanze steht ein Film, der hier nicht unerwähnt bleiben darf, weil er in einer Zeit, in der das Kino James Bond neu und mit einer ernstesten Note aufgelegt hat, eine Reminiszenz an die frühen 007-Filme darstellt. Laut Kommentar des Regisseurs soll er als »postmoderner Liebesbrief an den Spionagefilm« verstanden werden. Spielerisch und mit liebevoller Ironie ruft *Kingsman. The Secret Service* (2014, Regie Matthew Vaughn)⁹⁹ alle Konventionen der alten Bondfilme auf, von technologischen Gadgets über futuristische Settings bis zum größtenwahnsinnigen Gegenspieler des heroischen Agenten. In einem Dialog zwischen dem Schurken Valentine (der die Klimaerwärmung dadurch bekämpfen will, dass er einfach einen Großteil der Menschheit aussortiert) und dem Helden Galahad, der sich hier als Mr. DeVere ausgibt, erfolgt die Hommage an die alten Filme explizit:

»You like spy movies, Mr. DeVere?«

»Nowadays, they're all a little serious for my taste. But the old ones ... Marvellous. Give me a far-fetched theatrical plot any day.«

»The old Bond movies. Oh, man. Oh, when I was a kid, that was my dream job. Gentleman spy.«

»I always felt the old Bond films were only as good as the villain. As a child I rather fancied a future as a colourful megalomaniac.«

»What a shame we both had to grow up.«¹⁰⁰

Um sein Ziel zu erreichen, verschenkt der Schurke auf der ganzen Welt SIM-Karten, mit denen er eine Welle unkontrollierter Aggression auslösen kann. Sie soll dafür sorgen, dass die Menschen sich gegenseitig dezimieren. Galahad, der ihn bekämpft, gehört der Organisation Kingsman an,

einem übernationalen Geheimdienst, dessen Tarnfassade ein eleganter Londoner Herrenschnneider ist, denn »the suit is a modern gentleman's armour. And the Kingsman agents are the new knights«. Als moderne Ritter leihen die Kingsman-Agenten ihre Decknamen von den Rittern der Tafelrunde, aber die Ursprünge der Organisation liegen in der Gewalt des Ersten Weltkriegs und der Desillusion der vornehmen Kunden des Herrenschnegers angesichts moderner Nationalpolitik und ihrer zerstörerischen Folgen. Wie im Film erklärt wird, beschlossen 1919 reiche und mächtige Männer, die der Krieg ohne Erben zurückließ, ihr Vermögen und ihren Einfluss für den Frieden und den Schutz des Lebens einzusetzen. Sie gründeten deshalb einen internationalen Geheimdienst, der unabhängig von staatlicher Politik und Bürokratie agieren soll. Die Orientierung an der archaischen Organisationsform der Tafelrunde unterstreicht die intendierte Abgrenzung von der bürokratisch-politischen Formierung moderner Geheimdienste. So wird auch in *Kingsman* Misstrauen gegenüber Geheimdiensten geäußert, deren Tun mit bestimmten politischen Agenden verflochten ist und nicht vor allem der Sicherheit und dem Wohl der Gesellschaft dient. Die Utopie, dass ein übernationaler Dienst in dieser Hinsicht überlegen sein könnte, erweist sich jedoch als trügerisch, denn der oberste Agent von Kingsman, Arthur, läuft wie andere Mitglieder der sozialen und politischen Eliten zum Schurken über, und Galahad, benannt ausgerechnet nach dem »reinsten« der Artus-Ritter, wird unter dem Einfluss von Valentines Aggressionswelle zum unkontrollierten Berserker. In einer Szene, die als wahre Gewaltorgie inszeniert ist, fallen ihm zahlreiche Menschen zum Opfer, bevor er selbst vom Schurken erschossen wird. Scheint hier jeder ritterliche Heroismus radikal und verstörend dekonstruiert zu werden, zeigt *Kingsman* in einer anderen Handlungslinie

jedoch auch, wie ein Held gemacht wird. Galahads Schützling Eggsy Unwin soll sich in einem Wettbewerb mit anderen jungen Bewerbern als neuer Agent der Organisation qualifizieren. Den Wettbewerb gewinnt zwar ein Mädchen, aber trotz seiner Herkunft aus der Unterschicht und seines eher unheroischen Namens wird Unwin am Ende zum perfekten Gentleman-Spion, der gemeinsam mit dem heroischen Mädchen und dem Ausbilder Merlin den Schurken besiegt. Dies geschieht in einem absurd-furiosen Spektakel, in dem unter anderem die Köpfe aller Anhänger Valentines explodieren und sich in ein Feuerwerk verwandeln, zu den Klängen des bekanntesten von Edward Elgars »Pomp and Circumstance«-Märschen, der in Großbritannien zu vielen patriotischen Anlässen gespielt wird.

Auch wenn *Kingsman* ein Pastiche und eine postmodern-verspielte Hommage an die alten Bondfilme ist, teilt der Film mit den jüngsten le-Carré-Verfilmungen das Merkmal, dass sich hier im Spionagegenre eine neue Würdigung des Heroischen manifestiert: speziell eine Würdigung des heroischen Individuums, das sich für positive Werte einsetzt. Diese Tendenz zur Heroisierung bedeutet in Zeiten, in denen geheimen sicherheitspolitischen Maßnahmen verbreitet Misstrauen entgegengebracht wird, nicht notwendig ein positives Bild der Geheimdienste selbst. Deren Akteure werden weiterhin oft als zwielfichtige Helden, als potenzielle oder tatsächliche Verräter und als Individuen mit Hang zu gewaltsamem oder gar kriminellem Verhalten dargestellt. Wie *The Night Manager* und *Our Kind of Traitor* zeigen, wird das heroische Potenzial zum Teil auch ganz aus den Geheimdiensten hinausverlegt, sodass sich Anklänge an die Anfänge des Genres mit seinen Amateuragenten ergeben. Dies trifft sich mit der Tendenz, dass die Bezüge auf das Heroische in den diskutierten Beispielen oft ein deutlich retrospektives oder sogar nostalgisches

Moment haben. Es werden heroische Gedichte zitiert und ältere heroische Muster wie das Rittertum und seine Verkörperung in fiktionalen und historischen Figuren aufgerufen. Das Heldentum, das die neueren Agentenfilme evozieren, erscheint damit altmodisch, aber auch zeitgemäß, denn es wird suggeriert, dass gerade ein solches Heldentum in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts wieder angesagt sein sollte – ob in den Geheimdiensten selbst oder im Widerstand gegen ihre fragwürdigen Praktiken.

Genau dieser Trend charakterisiert auch die bis dato letzte Serie der Bondfilme, von *Casino Royale* (2006) bis zu *Spectre* (2015). Für den Neustart der Serie ist wiederholt beobachtet worden, wie hier von Beginn an ein retrospektives Element angelegt wurde, denn der erste Film kehrte bewusst zu den Anfängen der 007-Figur bei Fleming zurück. *Casino Royale* (Regie Martin Campbell) führt entsprechend den jetzt von dem Schauspieler Daniel Craig verkörperten Bond als kalten, harten, sehr physischen, aber dabei auch verletzbaren Helden ein, der für die Zeit nach 9/11 passender scheint als die glatteren und eleganteren Inkarnationen der Figur durch Schauspieler wie Roger Moore oder Pierce Brosnan.¹⁰¹ Die Retrospektivität der neuen Bond-Serie erschöpft sich aber nicht in der Rückkehr zum ›Urtext‹ der Bond-Saga. Die beiden bislang letzten Filme, *Skyfall* (2012) und *Spectre*, entstanden unter der Regie von Sam Mendes, und auch ihre Drehbücher wurden vom gleichen Autorenteam geschrieben. Hier wird die Bond-Figur, wie schon in Flemings Romanen, bei allen Gegenwartsbezügen sehr prominent nach traditionellen Mustern von Heldentum und in Bezug auf ältere Darstellungstraditionen des Heroischen konturiert – inklusive der Bond-Saga selbst. Gerade als Held von altem Schlag wird Bond für eine Kritik an neuen geheimdienstlichen Maßnahmen im Kampf gegen den Terror eingesetzt. Aufgegriffen wird da-

bei einerseits das Thema immer weiter ausgreifender Überwachung durch die Geheimdienste. Andererseits behandeln die Filme das schon im Kontext von *The Night Manager* angesprochene Thema, dass die Geheimdienste in Demokratien selbst überwacht sowie auf Transparenz und Rechenschaft gegenüber dem Parlament verpflichtet werden müssen. Es scheint passend, dass dieses Thema jetzt auch in Zusammenhang mit dem britischsten aller Spione und anhand einer britischen Heldenfigur der Populärkultur verhandelt wird, denn von allen europäischen Ländern haben die Sicherheitsbedürfnisse nach 9/11 in Großbritannien zu besonders umfassenden präventiven Überwachungsmaßnahmen geführt. James Bond wird damit zu einem Helden, der nicht nur Sicherheitsbedürfnisse des Publikums anspricht, sondern darüber hinaus genutzt wird, um einen Diskurs über den modernen Überwachungsstaat und seine Risiken für die Demokratie und die Rechte des Einzelnen zu führen. Dabei weisen *Skyfall* und *Spectre* besonders deutlich auf die Schwachstellen von Sicherheitsmaßnahmen hin, die den menschlichen Akteur zugunsten von apparativer Sicherheitstechnologie scheinbar an den Rand drängen. Die von Jeremy Black für die älteren Bondfilme konstatierte Hoheit des Individuums über Technologie und Mechanisierung¹⁰² gewinnt damit eine neue Aktualität.

V.

In *Casino Royale* wird Bond vom MI6 für die Bekämpfung der internationalen Finanzierung von Terrornetzwerken eingesetzt. Als Agent mit einer noch frischen Lizenz zum Töten verfolgt er am Anfang des Films einen Gegner, den er nach spektakulärer Verfolgungsjagd zur Strecke bringt. Weil diese Tat unerwünschte Schlagzeilen und internationale Spannungen verursacht hat, ist Bond bei seinem eigenen Geheimdienst, der sich gegenüber der Politik verantworten muss, in Ungnade gefallen. Gleich nach der Anfangssequenz wird er von seiner Vorgesetzten M diszipliniert. Der autonome Feldagent ist für das politische Kalkül zu einem Risiko geworden und wird deshalb mit einem Ortungschip geimpft, der alle seine Bewegungen künftig verfolgbar macht. Ganz im Sinne moderner präventiver Überwachung kontrolliert der Geheimdienst seinen Agenten genauso, wie er auch die Bürger des eigenen Staates überwacht. Die Invasivität dieser Maßnahme wird dadurch betont, dass der Überwachungsapparat Bonds Körper penetriert. Der Chip wird später brutal von den Verbrechern entfernt, die Bond gefangen nehmen, sodass die Überwachung Bond in Gefahr nicht einmal helfen kann.

Über Bonds körperliche Verletzlichkeit verdeutlicht der Film das prekäre Heldentum seines Protagonisten, vor allem in einer sehr getreuen Übernahme der Folterszene aus der Romanvorlage, einschließlich der sich hieraus ergebenden Zweifel Bonds an seiner Profession und an seinem Status als Held. Zudem wird Bond durch seine Reaktion auf den Verrat und den Tod seiner großen Liebe Vesper Lynd als seelisch verletzbarer Mensch dargestellt. Dies lässt ihn in *Quantum of Solace* (2008, Regie Marc Forster; dt. *James Bond 007. Ein Quantum Trost*), einer direkten Fortsetzung der Handlung von *Casino Royale*, zunächst

sogar zum Berserker werden, der sich der Kontrolle seines Dienstes entzieht, um Rache zu üben. Kontrolliert werden muss Bond in diesem Film aber nicht nur wegen seiner unkalkulierbaren Gefühle. Vor allem steht seine Aktion gegen einen Ökoverbrecher, der in Bolivien eine Dürre ausgelöst hat, im Konflikt zu politischen Interessen: Die Amerikaner spekulieren auf die Ölvorräte Boliviens nach einem durch den Verbrecher unterstützten Machtwechsel, und die Briten fühlen sich so ebenfalls gezwungen, die Aktionen des Schurken zu tolerieren. Der Außenminister persönlich sagt zu M: »If we refused to do business with villains we'd have almost no one to trade with. The world's running out of oil, M. [...] Right or wrong doesn't come into it. We're acting out of necessity.«¹⁰³ Bond wird als Held im Gegensatz zu solchen faulen Kompromissen von Politik und Geheimdienst konturiert. Am Ende tritt er als moralische Instanz gegenüber dem Schurken auf und schickt ihn mit einer Dose Motoröl als einziger Flüssigkeit in die Wüste und in den verdienten Tod; er richtet den Verbrecher, wenn auch außerhalb des verrechtlichten Moralsystems, weil dieses versagt. *Casino Royale* und *Quantum of Solace* profilieren Bond als Helden also nicht nur gegen den Verbrecher als äußeren Feind, sondern auch gegen die Politik des eigenen Landes, die sich auf schmutzige Deals einlässt, und gegen Geheimdienste, die dies unterstützen oder decken. Die bedenklichen Seiten von Bonds Exzeptionalität – vor allem seine Neigung zu unkontrollierten Gewaltausbrüchen und seine persönliche Rachsucht – werden in den Filmen zwar aufgerufen, aber er erscheint gleichwohl als Held, auf den nicht verzichtet werden kann, ob als Garant für Sicherheit oder als Gradmesser von Integrität.

Die Inbezugsetzung von Bond als Held zu bedenklichen politischen Verhältnissen und speziell dem Verhältnis zwischen Demokratie und Geheimdienst ist in *Skyfall* und

Spectre besonders prononciert, denn hier wird das Thema von Sicherheit durch Überwachung explizit aufgerufen und problematisiert. Nicht zufällig sind in einer für Bondfilme eigentlich untypischen Weise weite Teile der Handlung beider Filme in der britischen Hauptstadt angesiedelt, und es geht um ähnliche innenpolitische Fehlstellungen, wie sie auch die MI5-Serie *Spooks* behandelt. Die Kritik, die *Skyfall* und *Spectre* an der britischen Politik und ihrem Geheimdienst üben, ist eng mit der Frage verknüpft, ob und inwieweit Agenten mit Bonds heroischer Autonomie überhaupt noch gebraucht werden. In beiden Filmen gerät – wenn auch mit unterschiedlichen Motivationen – das 00-Programm unter Beschuss, also eine Abteilung des MI6, die besonders auf individuelle Agenten im Feld angewiesen ist, und in beiden Filmen hat dies fatale Folgen für die Sicherheit. Es ist daher bedeutsam, dass die Filme Bond nicht nur aktionsreich in Szene setzen, sondern ihn auch in seiner Individualität und seinen speziell menschlichen Dimensionen hervortreten lassen. Bond ist hier ein deutlich gealterter Mann, und er wird in seiner körperlichen und seelischen Befindlichkeit ausgeleuchtet. So wird ihm auch eine Kindheit gegeben, mit der er sich auseinandersetzen muss, und die gleichzeitig zum rückwärtsgewandten Charakter der Filme beiträgt. In einer Zeit des Cyberterrorismus (*Skyfall*) und der Hyperüberwachung (*Spectre*) ist Bonds Heldentum sehr deutlich eines der alten Schule, und dieser Eindruck wird durch nostalgische Elemente und Bezüge auf – vor allem britische – Traditionen in beiden Filmen verstärkt.

Traditionelle Heroismen werden besonders eindrücklich in *Skyfall* aufgerufen, etwa über Zitate bekannter künstlerischer Darstellungen.¹⁰⁴ M zitiert das berühmte Gedicht »Ulysses« des viktorianischen Dichters Alfred Tennyson über den heimgekehrten Odysseus, der trotz seines Alters

wieder zu neuen Abenteuern aufbricht: »To strive, to seek, to find, and not to yield.«¹⁰⁵ Vor dem nicht minder berühmten Gemälde William Turners, »The Old Téméraire«, das der Heroik eines alten Kriegsschiffes Tribut zollt, findet ein Treffen von Bond und Q statt, dem alten Feldagenten und dem jungen Computer-Nerd. *Spectre* nutzt ähnliche Bildzitate vor allem für den neuen M, der, kurz bevor er sich zum Widerstand gegen den eigenen neuen Geheimdienstchef entschließt, in seinem Lieblingsrestaurant – dem ältesten von London – ebenfalls vor dem Bild eines alten Schiffes sitzt. Scheinen solche Verweise auf ältere Epochen auf den ersten Blick zu indizieren, dass ein Geheimdienst mit Agenten wie Bond zum alten Eisen gehört, beweist Bond seine Resilienz und erlebt am Ende von *Skyfall* nach seinem Niedergang im ersten Teil des Films geradezu eine Wiederauferstehung als Held, mit wieder eindrucksvoller Physis und sogar mit einem für das Spionagegenre eigentlich untypischen Glanz: Bei der Inszenierung von Bonds Restitution als Held setzt *Skyfall* auf den Effekt sakraler Symbolik und der visuellen Ästhetik des Erhabenen. Der Held taucht aus einem gefrorenen See auf, der Hintergrund von Feuer scheint ihm einen Nimbus zu verleihen, und die Kamera zeigt ihn aus der überhöhenden Untersicht. Wenn oben von einer desillusionierten und entzauberten Linie des Spionagegenres die Rede war, so scheint am Ende von *Skyfall* eine Wiederverzauberung des heroischen Agenten stattzufinden, ohne dass jedoch die ambivalenten Seiten des Geheimagententums im Film insgesamt ausgeblendet würden.

Diese Ambivalenz kommt in *Skyfall* besonders dadurch zum Ausdruck, dass Bonds Gegenspieler Silva selbst ein früherer Agent des MI6 war und als Figur auch sonst mit strukturellen Ähnlichkeiten zu Bond angelegt ist. Er will an M und ihrer Organisation Rache üben, weil er glaubt, von

ihr vor der Rückgabe Hong Kongs an die Chinesen geopfert worden zu sein. In dieser sensiblen politischen Lage war es für M zu riskant, einen Agenten zu schützen, der durch das Hacken chinesischer Computer nicht nur Großbritannien, sondern auch sich selbst Vorteile verschafft hatte. Silva geriet so in die Gefangenschaft der Chinesen, wurde grausam gefoltert, und sein Versuch, sich mit Gift zu töten, hat ihn entstellt. Obwohl er eine Mitschuld an seinem Schicksal hatte, empfindet Silva sich ähnlich verraten wie Bond zu Beginn des Films, als M ihm nicht zutraut, einem Gegner auf einem fahrenden Zug einen gestohlenen Datenspeicher mit hochsensibler Information über britische Agenten zu entwenden, und die Bond begleitende Agentin anweist, zu schießen. Diese trifft versehentlich Bond und verwandelt ihn dadurch vorübergehend in einen gefallenen Helden, der mit seinem Dienst nichts mehr zu tun haben will und sich körperlich ähnlich ruiniert wie Everard Dominey in Oppenheims *The Great Impersonation*. Nachdem Bond zum MI6 zurückgekehrt ist, zeigt ihn der Film bei Fitness-tests am Ende seiner Leistungsfähigkeit, aber er kann sich ebenso wie Dominey regenerieren und auf seine patriotischen Pflichten besinnen. Silva dagegen wird zur Antithese des Helden, der britische Agenten enttarnt und so ihre Ermordung herbeiführt, und der das Hauptquartier des MI6 an der Themse in die Luft sprengt. Silva verkörpert so das Kippmoment des Geheimagenten, und der Film deutet an, dass Bond ebenso kippen könnte wie Silva, aber stattdessen am Ende wieder zu einem triumphierenden Helden wird, der von einem Dach im Regierungsviertel wie ein Wächter über das Panorama der Hauptstadt blickt.

Dass diese Stadt und Großbritannien einen Wächter nötig haben, deuten unter anderem die markanten Verweise des Films auf die Londoner Terroranschläge des 7. Juli 2005 an; mehrere Szenen, die die Bedrohung durch den Schur-

ken verdeutlichen, spielen in der U-Bahn. Klaus Dodds, der zu geopolitischen Fragen arbeitet und dabei auch ihre Darstellung in den Bondfilmen diskutiert, bemerkt in diesem Zusammenhang:

Es ist interessant, dass Präsident George Bush die Londoner und die Briten allgemein als Nation identifiziert hat, »die den Blitzkrieg der Nazis überlebte« und »sich nicht von Terroristen einschüchtern lässt«. *Skyfall* thematisiert die Verwundbarkeit Londons für terroristische Gewalt, als ob der Film andeuten wollte, dass nach der 7/7-Attacke alles möglich ist; gleichzeitig haben die Briten derartiges schon in der Vergangenheit erfahren. Eine diesbezügliche Andeutung kommt schon früh im Film, als Bond in das [nach Silvas Anschlag] provisorische Hauptquartier des MI6 gebracht wird und man ihm erklärt, dass die Räumlichkeiten mitten im Zweiten Weltkrieg von Premierminister Churchill geschaffen wurden.¹⁰⁶

Dass Bond und der MI6 durch Silvas Angriff in Churchills alten Bunker verdrängt werden, schafft einerseits eine Anbindung an die Zeit des Zweiten Weltkriegs, als die ganze Nation in der Kriegsanstrengung heroisch vereint war. Andererseits werden auch gegensätzliche Assoziationen geweckt, denn die Verlagerung in den Untergrund betont gerade das *verdeckte* Handeln des Geheimdienstes im Gegensatz zum offenen Krieg; nicht zuletzt sind es in den Bondfilmen sonst auch die Bösewichte, die über unterirdische Hauptquartiere verfügen.

Silva als Schurke des 21. Jahrhunderts braucht ein solches Hauptquartier allerdings nicht, da er aus dem Cyberspace operiert und so fast grenzenloses Zerstörungspotenzial hat. Problemlos dringt er trotz aller Sicherheitsmaßnahmen in das Regierungsviertel vor, um M zu töten, und sogar in

den Raum, in dem sie sich gerade wegen der Enttarnung ihrer Agenten durch Silva (»the greatest internal security breach in modern British history«) vor einer Kommission verantworten muss. Mit dieser Szene wird die zeitgenössische Forderung nach Rechenschaft der Geheimdienste gegenüber dem Parlament in den Film integriert, wobei es jedoch nicht nur um die Wahrung demokratischer Prinzipien geht, sondern auch um Ms scheinbar altmodisches Festhalten an einem Programm, das aus Sicht des Ausschusses mit zu autonomen und risikofreudigen Agenten arbeitet: »It's as if you insist on pretending we still live in a golden age of espionage where human intelligence was the only resource available.« Weniger aggressiv hat dies zuvor auch Mallory, Ms späterer Nachfolger, formuliert, als er ihr ihre Zwangspensionierung ankündigt: »We're a democracy. We're accountable to the people we're trying to defend. We can't keep working in the shadows. There are no more shadows.« Helden wie Bond sind danach dubiose Schattenhelden, die sich die Demokratie nicht mehr leisten kann. Gegen diese politische Position führt M während ihrer Befragung jedoch eine vehemente Gegenrede:

»Our enemies are no longer known to us. They do not exist on a map. They're not nations. They're individuals. [...] Our world is not more transparent now. It's more opaque. It's in the shadows. That's where we must do battle. So, before you declare us irrelevant, ask yourselves, how safe do you feel?«¹⁰⁷

Diese Aussage ist eng an einem politischen Diskurs orientiert, mit dem neue Sicherheitsmaßnahmen nach 9/11 gerechtfertigt wurden (und noch immer werden), wie hier in einem Papier zur nationalen Sicherheit der Bush-Regierung, das 2002 erschien:

Enemies in the past needed great armies and great industrial capabilities to endanger America. Now, shadowy networks of individuals can bring great chaos and suffering to our shores for less than it costs to purchase a single tank. Terrorists are organized to penetrate open societies and to turn the power of modern technologies against us.¹⁰⁸

In *Skyfall* gibt das Eindringen des Schurken in den Befragungsraum, dicht gefolgt von Bond, der das Schlimmste verhindern kann, Ms Position recht. Noch eindringlicher geschieht dies im spektakulären Finale des Films. Hier kann Bond alle seine altmodischen heroischen Qualitäten ausspielen, unterstützt nur durch zwei andere Einzelkämpfer aus einer älteren Generation, M und den Wildhüter seines Familiensitzes Skyfall in Schottland, einem Ort jenseits aller modernen Wege des Transports, der Kommunikation und vor allem der Datenströme. Marouf Hasian erkennt in diesem Schlussteil des Films die Inszenierung von Nostalgie nach einer alten imperialen Identität: »Ein alternder Bond wird als moralische Kreatur porträtiert, aber seine Siege kommen aus seiner metaphysischen Kraft, die er der Bindung an alte Traditionen und altertümliche imperiale Ideale verdankt.«¹⁰⁹ Gleichzeitig sieht Hasian hier die Einladung an das Publikum, die gegenterroristische Gewalt, die Bond ausführt, als adäquates Mittel der Verteidigung zu akzeptieren. Der Film befriedige so ein neues Bedürfnis nach starken Helden, die sich existenziellen Gefahren stellen und Sicherheitsrisiken – im Gegensatz zu den meisten »normalen« Menschen – aktiv begegnen. Dies bedeutet für Hasian eine Rückkehr zu einer Ideologie, die den Kampf im Schatten, ohne die »Behinderungen, die von zu viel demokratischer Einmischung kommen«,¹¹⁰ als legitim ausgibt: »Die Vorstellung, dass jemand mit Bonds Fähigkeiten

und Hingabe entfesselt und lebendig sein könnte, trotz aller Anstrengungen eines bösen Cyberterroristen, ist eine nostalgische Idee, die Anklang findet bei vielen, die mit den Ängsten fertigwerden müssen, die ein Leben in Zeiten der Unsicherheit mit sich bringt.«¹¹¹

Es sind solche Ängste, die heute selbst extreme Überwachungsmaßnahmen vielen Menschen akzeptabel erscheinen lassen. Die Politiker in *Skyfall* fordern zwar eine Transparenz der Geheimdienste, aber sie glauben gleichzeitig, Überwachungstechnologie könne »human intelligence« und den individuellen Feldagenten weitgehend verzichtbar machen. Nur der heroische Einsatz vor Ort kann jedoch verhindern, dass M mitten im Regierungsviertel von Silva getötet wird. Dass Überwachung sogar fatal sein kann und dass sie mit Heldentum schwer vereinbar ist, hatte schon der Anfang des Films gezeigt, denn bezeichnenderweise ist es Überwachungstechnologie, die zu Ms Fehltritt und Mangel an Vertrauen in ihren Agenten führt: Sie kann den verhängnisvollen Schießbefehl nur deshalb geben, weil sie Bonds Aktion in der Türkei von London aus über Satellit beobachtet hat.

Die Spannung zwischen Überwachung und heroischem Handeln wird in *Spectre* zu einem zentralen Thema, und zwar im Kontext eines sorgfältig aufgebauten Diskursgeflechts, in dem es um Gegensätze zwischen Sicherheit und Unsicherheit, Geheimhaltung und Transparenz, Überwachung und Privatheit und im weiteren Kontext auch demokratische Freiheit vs. starke Führerschaft geht. Um zu verdeutlichen, wie der Film sich gerade über Paradigmen des Heroischen in diesem Geflecht verortet und vor allem eine kritische Intervention zum sicherheitspolitischen Dilemma des 21. Jahrhunderts vornimmt, müssen diese Zusammenhänge zunächst genauer angesprochen werden. Terroristische Angriffe sind darauf angelegt, in der Gesell-

schaft eine Atmosphäre der bedrohlichen Unsicherheit zu schaffen. Dies bewirken aber auch antiterroristische Maßnahmen der Geheimdienste, allen voran die umfassende Überwachung, der sich die Öffentlichkeit nur noch schwer entziehen kann (auch weil sie selbst den Überwachern immer mehr Daten zuspielt). So sind sowohl Terroristen als auch Geheimdienste zu Schreckgespenstern geworden, die mit dem Titelwort des Films *Spectre* ebenso evoziert werden wie die geheime kriminelle Vereinigung »*Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge, and Extortion*« aus Ian Flemings späteren Romanen.¹¹² In einer auf die Verhältnisse des 21. Jahrhunderts angepassten Weise muss sich Bond als Held gegen das Doppelgespenst von Terror und präventiver Überwachung bewähren, die im Film engstens vernetzt sind.

Der Schurke des Films, Blofeld, ist der Kopf eines globalen Netzwerks von Verbrechern, deren Untaten ihre Grundlage vor allem in einem dichten Überwachungsnetzwerk haben. Bond bezeichnet Blofeld, als er in dessen Hauptquartier gefangen ist, signifikanterweise als Voyeur, der andere die schmutzige Arbeit für sich erledigen lässt. Es ist in Hinblick auf das Überwachungsthema des Films ebenso bezeichnend, dass Blofeld Bond quält, indem er mit Sonden in sein Gehirn eindringt: »I'm going to penetrate to where you are. To the inside of your head.«¹¹³ Der Schurke beabsichtigt so eine ultimative Verletzung von Bonds Privatheit und persönlicher Integrität, der sich der Held mit seiner Willensstärke jedoch widersetzen kann. Die Gefährlichkeit Blofelds für Bonds Land liegt darin, dass er Großbritannien nicht einmal direkt bedrohen muss, sondern dafür einen mächtigen Handlanger innerhalb des britischen Geheimdienstes hat: den Leiter des neu eingerichteten Zentrums für Nationale Sicherheit, Max Denbigh oder C, dessen Rolle wohl nicht zufällig mit demselben

Schauspieler besetzt ist, der in der bekannten *Sherlock*-Reihe der BBC den Erzverbrecher Moriarty verkörpert. C agiert vor allem auf der politischen Ebene, aber sicherheitspolitische und verbrecherische Maßnahmen lassen sich nicht mehr sauber trennen, da Blofeld die Ziele Cs durch gezielte Terrormaßnahmen unterstützt und damit genau das tut, was auch der Verbrecher Roper in *The Night Manager* als Dienstleistung anbietet.

Cs Plan sieht vor, die britischen Geheimdienste auf totale Datenüberwachung umzustellen, und er ist dabei in seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem traditionellen Agentenprogramm noch radikaler als die Politiker in *Skyfall*. Er deklariert die 00-Sektion nicht nur als altmodisch, sondern als prähistorisch und macht sie lächerlich: »You can't really tell me that one man in the field can compete with all of this running around out there with his licence to kill.« Er sieht es als seine Mission, die britischen Geheimdienste aus dem Mittelalter (»the Dark Ages«) ans Licht zu führen. Zu diesem Zweck hat er bereits Inlands- und Auslandsgeheimdienst fusioniert, auch mit dem Ergebnis, dass – im Gegensatz zu einer der oben diskutierten *Spooks*-Folgen – die Geheimdienste sich gegenseitig nicht mehr kontrollieren können. Für sein neues Sicherheitszentrum hat C auch ein neues Gebäude errichten lassen. Es steht am Ufer der Themse genau gegenüber dem in *Skyfall* zerstörten MI6-Gebäude, das nun seiner endgültigen Sprengung entgegensteht (die Blofeld am Ende sogar noch vorzeitig auslöst). Das neue Gebäude wird im Film eingesetzt, um die Ambivalenz von Transparenz und Undurchsichtigkeit in der Sicherheitspolitik des 21. Jahrhunderts zu symbolisieren, die in *Spectre* – auch in ihren Implikationen für das Heroische – viel komplexer verhandelt wird als in *Skyfall*: nicht nur in Hinblick auf die Transparenz der Geheimdienste für die Institutionen der Demokratie, sondern

auch in Hinblick auf den asymmetrischen Umgang mit Transparenz durch die Geheimdienste selbst, den David Lyon beschreibt:

Einfach gesagt gestatten neue Überwachungspraktiken, die auf Informationsverarbeitung basieren, [...] eine neue Transparenz, in der [...] wir alle, überall in unserem Alltagsleben, ständig überprüft, überwacht, getestet, bewertet und beurteilt werden. Das Gegenteil ist aber nicht der Fall. Während die Details unseres Lebens für die Organisationen, die uns überwachen, immer transparenter werden, wird es immer schwieriger, deren eigene Aktivitäten wahrzunehmen. [...] Transparenz wird für einige erhöht, für andere vermindert.¹¹⁴

Während das alte MI6-Gebäude solide und undurchdringlich wirkte wie eine Festung und über eine erhebliche Untergrundsektion verfügte (in der wichtige Szenen am Schluss des Films stattfinden), ist das neue Gebäude in *Spectre* eine luftige Konstruktion aus Stahl und Glas, von der der Film auch immer nur obere Stockwerke zeigt. Das Gebäude ohne Untergrund scheint so auf den ersten Blick die Transparenz einer demokratischen Institution zu repräsentieren. Tatsächlich ist aber das Gegenteil der Fall, denn das Gebäude wurde nicht durch die Regierung finanziert, sondern durch private Wohltäter, hinter denen sich Blofeld mit seinem Netzwerk verbirgt. Die britische Regierung hat die Privatisierung eines ihrer sensibelsten Sicherheitsinstrumente zugelassen und dieses sowie sich selbst in Gefahr gebracht.

Die Transparenz des neuen gläsernen Gebäudes ist auch deshalb trügerisch, weil es die Zentrale von Aktionen ist, die für Demokraten ein Albtraum sind. Dies kommt in einem Dialog zwischen C und M – der in diesem Film generell als Verfechter demokratischer Prinzipien auftritt – explizit

zum Ausdruck. Stolz verkündet C, dass sein Gebäude, wenn es mit seiner Technik online geht, zum »most sophisticated data gathering system in history« werden wird: »The world's digital ghost, available 24/7.« Für M ist dies »George Orwell's worst nightmare«. Und dieser Albtraum ist nicht wie in Orwells Dystopie *1984* lokal begrenzt. C will nicht nur Großbritannien überwachen, sondern die ganze Welt, indem er das Super-Überwachungsnetzwerk Nine Eyes schafft, das eine Extrapolation des bestehenden Five-Eyes-Programms ist, dessen Reichweite von Edward Snowden enthüllt wurde. Bei einem Treffen in Tokio preist C den Sicherheitsdiensten von neun mächtigen Ländern den Zusammenschluss ihrer Überwachungssysteme mit den folgenden Worten an:

»Do not let them tell you we need less surveillance. We need more, much more. I say again, the Nine Eyes committee would have full access to the combined intelligence streams of all member states. More data, more analysis. Less likelihood of a terrorist attack. Ladies and gentlemen, it's time for the security services of the world to unite. Alone, we are weak. Together, we're a global power.«¹¹⁵

M begründet sein Missfallen an dieser Vision damit, dass die Macht von Nine Eyes nicht durch Wahlen legitimiert wäre, und er zeigt sich erfreut, als die Nichtzustimmung Südafrikas Cs Plan vorläufig scheitern lässt. »Democracy«, ist sein schlichter Kommentar, doch Terrorakte von SPECTRE zwingen bald auch Südafrika in die Knie. *Skyfall* zeichnet die Politiker, die den Geheimdienst beaufsichtigen, als naiv und lässt M vor dem Untersuchungsausschuss für einen starken Dienst mit autonomen Agenten plädieren. *Spectre* präsentiert als Film, der nach Edward Snowdens Enthüllungen produziert wurde, eine differenziertere Sicht. Eine

Überwachung im Namen der Sicherheit, die die demokratische Aufsicht aushebeln konnte, treibt hier die Politik in die Hände einer global operierenden kriminellen Organisation, die nach Weltherrschaft strebt und in Nine Eyes vor allem eine Erleichterung ihrer eigenen Operationen sieht. Eine Versammlung von SPECTRE, bei der dies offen ausgesprochen wird, findet nicht zufällig in Rom statt, der Hauptstadt eines früheren faschistischen Regimes, und ebenso bezeichnend werden die perversen Erfolge der Organisation von einer deutschen Frau und in – auch in der Tonspur des Originals – deutscher Sprache verkündet: »Wir stehen vor dem Sieg.«

In faschistischen Kategorien denkt auch C, der Vertrauen als Prinzip, auf dem demokratische Gesellschaften gebaut sind, nicht kennt und für Demokratie überhaupt nur Verachtung empfindet. Weil er jedem misstraut, muss er jeden überwachen, und statt auf Demokratie setzt er auf starke Führerschaft, wie er gegenüber M offen zugibt:

»Take a look at the world. Chaos. Because people like you, paper-pushers and politicians, are too spineless to do what needs to be done. So I made an alliance to put the power where it should be. And now you want to throw it away for the sake of ›democracy‹. Whatever the hell that is.«¹¹⁶

Der Film projiziert hier auf seinen Geheimdienst-Schurken genau jene Folgen des Verlusts von Vertrauen in politische und gesellschaftliche Institutionen, die Geoffrey Hosking in einer historischen Darstellung beschreibt: Ist dieses Vertrauen erst einmal unter einen bestimmten Punkt gefallen, rekonfigurieren die Menschen es »auf einer niedrigeren Ebene« und platzieren es bei »dem Führer einer Partei, einer Faktion, einer religiösen oder ethnisch motivierten Bewegung«. Das Endergebnis ist eine Welt wie in Hobbes'

Leviathan, »in der sozialer Friede, wenn überhaupt, nur durch eine anmaßende autoritäre Herrschaft bewahrt werden kann«. ¹¹⁷ C verkörpert in einer der Negativrollen des Films genau diesen Prozess, und es ist bezeichnend, dass er dabei nicht der typische Schurke des Spionagegenres ist, kein Doppelagent oder Geheimnisverräter, sondern ein Mann, der im Namen sicherheitspolitischer Notwendigkeit seine Aktivitäten kaum verbergen muss und Gehör und Unterstützung durch Minister findet.

So ist auch Heldentum in *Spectre* explizit in politischer Hinsicht herausgefordert, und Bond wird mit M ein Co-Held an die Seite gestellt, der glaubwürdiger als er selbst auf der Ebene des Staates agieren kann. Dabei wird M, dem die Auseinandersetzung mit C überlassen ist, durch eine kleine Gruppe Getreuer unterstützt, mit denen er einen Untergrundkampf des alten gegen den neuen Geheimdienst führt. Bond dagegen bleibt auf vertrautem Terrain und bekämpft in bewährter – und von den Fans erwarteter – Manier den megalomanen Oberschurken. Signifikanterweise vertrauen Bond und M einander, so wie Bond auch immer wieder von anderen Figuren einfordert, ihm Vertrauen zu schenken, und dieses Vertrauen in seine heroischen Qualitäten stets auch gerechtfertigt ist. M hat zu Beginn des Films Bond wegen seines unautorisierten Handelns – das in Mexiko beim Fest der Toten Chaos ausgelöst, aber auch Tausende von Menschen vor einem Terroranschlag bewahrt hat – noch mit Überwachungstechnologie injizieren lassen, und zwar mit Nanopartikeln, die sich nicht so einfach entfernen lassen wie der Ortungschip in *Casino Royale*. Er gibt später selbst den Befehl, alle gesammelten Daten aus dieser Überwachung zu löschen: »Delete all the Smart Blood files. Everything. He's on his own.« Auf sich selbst gestellt, kann Bond sich als einsamer Held und mit autonomer Agency beweisen, sein heroisches Potenzial un-

gehemmt entfalten. In der Tat wird Bonds Allein-Sein im Film mehrfach in ausdrucksstarken und stimmungsvollen, fast romantischen Bildern inszeniert, zum Beispiel in einer Einstellung, die ihn allein auf einem See vor einem erhabenen Alpenpanorama zeigt. Nur als Einzelkämpfer und unüberwacht kann Bond Ms Überzeugung rechtfertigen, dass Überwachungsmaschinen den menschlichen Agenten nicht ersetzen können, denn nur dieser kann vor Ort die richtigen Entscheidungen treffen. Wie er zu C sagt:

»Have you ever had to kill a man, Max? Have you? To pull that trigger you have to be sure. Yes, you investigate, analyse, assess, target. And then you have to look him in the eye. And you make the call. And all the drones, bugs, cameras, transcripts, all the surveillance in the world can't tell you what to do next. A licence to kill is also a licence not to kill.«¹¹⁸

Wie sein Vorgänger *Skyfall* plädiert also auch *Spectre* für den (heroischen) Agenten im Feld, und dies ist nicht allein damit begründet, dass Spionage als fiktionale Erzählung nur mit menschlichen Akteuren interessant und spannend ist. Wie Eva Horn beobachtet, scheint auch in der realen geheimdienstlichen Tätigkeit des 21. Jahrhunderts der Feldagent wieder neue Bedeutung zu gewinnen:

Mit diesem Umdenken, der Rückkehr der HUMINT als Kerngeschäft der Intelligence und dem Bewusstsein, dass man einen Feind kennen und verstehen muss, um in einem Konflikt erfolgreich zu sein, kündigt sich eine fundamentale Veränderung nicht nur der geheimdienstlichen Aufklärung an. Und dies erfordert einen Typus von Agenten, der vielleicht mehr ›old school‹ ist, als es scheint. Es sind exakt die sportlichen oder tragischen,

eigenverantwortlichen und ortskundigen Agenten, die das British Empire hervorbrachte, die möglicherweise nicht nur von historischem Belang sind. Vielleicht sind sie die Modelle für die Nachrichtendienstler des 21. Jahrhunderts.¹¹⁹

Spectre präsentiert, wie gesagt, gleich zwei Helden der alten Schule, und beide setzen sich gegen ihre Gegner durch. Bei Ms Kampf gegen C im neuen Zentrum für Nationale Sicherheit zerschlägt ein Schuss eine Glaswand und C stürzt in den Tod, in einem Akt poetischer Gerechtigkeit mitten auf das Logo seiner trügerischen Vision. Bond bekommt die Gelegenheit, sich zu entscheiden, was er mit Blofeld tun will, nachdem er ihn in der üblichen furiosen Schluss-handlung gestellt hat, und er beschließt (in deutlichem Kontrast etwa zu *Quantum of Solace*), keine persönliche Rache an ihm zu üben, sondern ihn M und dem Gesetz zu überlassen. Auch wenn Bond innerhalb der Filmhandlung für seinen Entschluss persönliche Gründe hat, setzt der Film so das Signal, dass man Recht und Gesetz vertrauen kann, wenn es in den Händen der richtigen Personen ist. Der Schauplatz dieser Szene ist ein symbolträchtiger und dezidiert politischer Ort, nämlich die Westminster Bridge direkt vor der Mutter aller demokratischen Parlamente. Als M den am Boden liegenden Blofeld festnimmt, im Namen der Regierung Ihrer Majestät und des »Special Measures Act of 2001«, sieht man hinter ihm die nächtlich beleuchteten Türme des britischen Parlaments aufragen. Recht, Ordnung und Demokratie haben gesiegt. Dass sich M ausdrücklich auf das Antiterrorgesetz beruft, das gleich nach den Anschlägen des 11. September erlassen wurde – und nicht viel kritisierte, spätere Verschärfungen – suggeriert, dass die intensivierten Sicherheitsmaßnahmen der Geheimdienste im Grundsatz erforderlich und legitim sind, solange

sie sich nicht dem Gesetz und demokratischen Prinzipien entziehen. Bedenklich, so zeigt *Spectre*, ist ihr unkontrollierter Gebrauch. Wie M früher im Film gegenüber C sagt: »I know surveillance is a fact of life. It's how you use the information that concerns me, and who is using it.« Es ist in diesem Sinne signifikant, dass die Szenen auf der Westminster Bridge unter den Augen der Polizei stattfinden.

Nach diesem starken Eindruck restituerter Ordnung und Gesetzlichkeit zieht sich Bond am Ende des Films zumindest vorübergehend aus dem Geheimdienst zurück. Der Held alten Schlags hat seine Pflicht für die neue Zeit getan und entschwindet in seinem alten Aston Martin. Für diesen Rückzug mag es in der Produktionslogik der Bond-Serie viele Gründe geben, aber der Film vermeidet so auch das Unbehagen, welches das Ende von *Skyfall* bei einigen Kritikern auslöste, die hier ein Plädoyer für das starke Individuum als Lösung für die Sicherheitsbedürfnisse und -ängste des 21. Jahrhunderts sahen. Bond ist in *Spectre* keine Alternative zum angeschlagenen demokratischen System, sondern ein Nothelfer, der der Demokratie in Zusammenarbeit mit anderen wieder zu Geltung verholfen hat und nach vollbrachter Tat das Feld – erst einmal – räumen kann. Sein transgressives und gewaltsames Heldentum wird bei den Aufräumarbeiten in Westminster nicht gebraucht. Gleichwohl kommuniziert *Spectre* durch Bond als heroisches Individuum, dass Sicherheit nicht allein einem Überwachungsapparat überlassen werden darf, der menschliche Dimensionen nicht mehr kennt, jedem misstraut und damit selbst zu einem Gespenst für die Sicherheit wird.

VI.

Spione sind Produkte von Epochen, die seit 1900 die Bezeichnung ›postheroisch‹ besonders häufig auf sich gezogen haben. Echte Spione und vor allem die Protagonisten der populären Spionagefiktion faszinieren ein allgemeines Publikum nicht nur, weil von ihnen der Reiz des Geheimen an sich ausgeht, sondern auch, weil sie ein schwieriges Heldentum verkörpern, das zudem eng auf gesellschaftliche und politische Verhältnisse bezogen ist und diese kommentiert. Die Figur des prototypischen Geheimagenten macht es nicht leicht, ihrem Heldentum uneingeschränkte Anerkennung oder gar Bewunderung zu schenken, denn auf diesem Heldentum liegt ein Schatten, weil man von ihm eigentlich nicht wissen soll, und weil das Handeln eines Geheimagenten oft das Verletzen moralischer Grenzen bedeutet, selbst wenn die richtigen Ziele verfolgt werden. In Spionen verdichtet sich die Grenzwertigkeit des Heroischen und sein Vexier- und Irritationsmoment. Spione indizieren die grundsätzliche Kopplung des Heldenhaften mit seinen diversen Negationen. Zwar kann man dieses Oszillationsmoment auch an anderen Heldentypen der Populärkultur beobachten, etwa den dunklen und gebrochenen Superhelden des 21. Jahrhunderts, doch Spionen ist die Ambivalenz von Gut und Böse, Freund und Feind, Held und Schurke inhärent, und sie eignen sich deshalb in besonderer Weise für eine Reflexion unter postheroischem Vorzeichen: Unter welchen Umständen ist Heldentum noch möglich, wünschenswert und wichtig, oder eben nicht? Welche Funktionen sollen Heldenfiguren für ihre Zeit noch erfüllen? Welche gesellschaftlichen Verhältnisse werden über sie fokussiert und gegebenenfalls kritisiert? Auch Super- oder Fantasyhelden sind Barometer des Zeitgeistes, der Strukturen des Fühlens der Gesellschaft

und Kultur, die sie erzeugt, aber die geheimen Helden der Spionagefiktion haben eine sehr konkrete Anbindung an die politischen Verhältnisse und die Ängste und Unsicherheitsgefühle, die mit ihnen einhergehen – vor allem wenn sie in politischen Landschaften unterwegs sind, die selbst moralische Grundsätze herausfordern.

In allen Beispielen, die in diesem Essay betrachtet wurden, ist der Bezug der Agententätigkeit zur konkreten historischen Situation – in diesem Fall derjenigen Großbritanniens – offensichtlich: der imperiale Kontext und die Machtkonkurrenz mit dem deutschen Kaiserreich in den Anfängen des britischen Spionageromans, der Kalte Krieg nach 1945, die Bedrohung durch den Terror und die dagegen ergriffenen Sicherheitsmaßnahmen nach 9/11. Mit den jeweiligen politischen Kontexten ändern sich die Agentenfiguren und die Art, in der sie heroisch figuriert werden. Die Frage der Heroisierbarkeit des Spions wirft dabei immer auch ein Licht auf die Geheimdienste, für die er agiert (oder nicht). Wenn Helden »mit kollektiver Bedeutung aufgeladen« sind und die »Tugenden, Werte und Ideale in einer Gesellschaft« manifestieren,¹²⁰ dann lässt sich über die Heroik von Geheimagenten (oder ihre Negation) auch die Frage aufwerfen, ob und inwieweit geheimdienstliche Maßnahmen den Werten einer Gesellschaft entsprechen.

In einer ersten Linie der Spionageerzählung, in Romanen von Oppenheim und Buchan, sind die heroischen Akteure nur temporär in geheime Missionen verwickelt; sie sind klar und eindeutig konturierte Abenteuerhelden, die sich patriotisch für ihr Land einsetzen. Hierfür müssen sie täuschen, aber diese notwendige Duplizität hinterlässt keine Spuren in ihrem Charakter. Vorübergehende Irritationen der Opposition zwischen Held und Schurke werden sauber aufgelöst. In einer später einsetzenden und im Kalten Krieg kulminierenden Linie sind die Spione dagegen oft

desillusionierte Gestalten, die sich selbst von ihrer Tätigkeit beschmutzt fühlen. Sie sind professionelle Mitglieder von Geheimdiensten, die von Machtspielen zerfressen sind und von den Agenten des politischen Gegners unterwandert werden. Freund und Feind kämpfen mit den gleichen Mitteln, sind nicht mehr sauber zu trennen. Die Figur des Spions ist in einem generellen Klima des Misstrauens eher antiheroisch konfiguriert und erweist heroische Qualitäten vor allem darin, dass sie sich dem unmoralischen Spiel der Geheimdienste entzieht oder versucht, dieses Spiel aufzudecken. Ist le Carré ein Hauptvertreter dieser ›entzauberten‹ Linie der Spionageerzählung, so knüpft Ian Fleming mit der heroisch konturierten Figur des James Bond an die ältere Abenteuerromanze an, wenn auch nicht ohne Tribut an die heldenskeptische und geheimdienstkritische Stimmung seiner Zeit. Vor allem ist James Bond eine Fantasie, mit der sich Heldenbedürfnisse auch in primär heldenskeptischen Zeiten als Fiktion befriedigen lassen.

Wie sich gezeigt hat, erfreut sich James Bond gerade im 21. Jahrhundert, und hier vor allem im Film, wieder großer Popularität. Die Situation nach 9/11 und die neue Aufmerksamkeit, die die expandierten Überwachungsmaßnahmen als Mittel gegen den Terror seitdem auf die Geheimdienste gelenkt haben, hat dem Spionagegenre allgemein zu einer neuen Konjunktur verholfen. Es greift dabei Themen auf, die die öffentliche Diskussion über Geheimdienste und ihre Praxis der Sicherheit durch Überwachung derzeit bestimmen: die Art, in der sie Prinzipien der demokratischen Gesellschaft, Menschenrechte und die Rechte des Einzelnen kompromittieren, die Notwendigkeit, die Überwacher deshalb selbst zu überwachen, sie nach der Rechtmäßigkeit ihres Tuns zu befragen und ihnen eine Rechenschaftspflicht aufzuerlegen. Die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit der Geheimdienste und ihrer Akteure stellt sich hier noch

nachdrücklicher als in den Spionagefiktionen des Kalten Krieges. Sind diese vor allem mit Verrat innerhalb der Geheimdienste und zwischen ihnen befasst, stellt die Spionageerzählung im 21. Jahrhundert viel expliziter die Frage nach der Stellung der Geheimdienste zur Politik und vor allem nach ihrem Verhältnis zur Demokratie. Die besprochenen Beispiele entfalten in dieser Situation das Spannungsfeld zwischen Geheimagenten- und Heldentum mit allen Facetten. Die Fernsehserie *Spooks* präsentiert Agenten, die sehr klar heroisch konturiert sind und für einen Dienst arbeiten, der mehr als einmal das demokratische System Großbritanniens sichert. Aber *Spooks* bringt auch das Kippmoment von Helden im Geheimdienst mit drastischen Charakterumschwüngen zum Ausdruck. *The Night Manager* zeigt Aktions- und moralische Helden, aber diese gehören gerade nicht einem Geheimdienst an, der gemeinsam mit Politikern einen Verbrecher deckt. Ist der Tenor in Bezug auf die Geheimdienste insgesamt im 21. Jahrhundert also kritisch, so werden Figuren, die in einer intriganten und korrupten Welt couragiert nach ihrem Gewissen handeln, jedoch heroisiert. Wie sich gezeigt hat, geschieht dies auffällig mit Reminiszenzen an die Vergangenheit: Der Held in *The Night Manager* erinnert an die Helden bei Oppenheim und Buchan, und für ihn wird ein Bezug zu Lawrence of Arabia hergestellt; in *Kingsman* erleben die Artus-Ritter eine Auferstehung in neuem Gewand. Selbst die Verfilmung eines entzauberten le-Carré-Romans, *Tinker Tailor Soldier Spy*, leistet sich das Zitieren eines heroischen Gedichts aus dem 19. Jahrhundert, genauso wie einer der jüngsten Bondfilme.

Die neuaufgelegte Bond-Serie ist in geopolitische Szenarien des 21. Jahrhunderts eingeschrieben und sollte durch die Rückkehr zu Flemings Urtext die Bondfigur zunächst härter und realistischer machen. Aber in *Skyfall* und

Spectre erlebt auch die Romanzenhaftigkeit von Flemings Romanen eine Auferstehung, sodass sich hier ein Element der Wiederverzauberung konstatieren lässt. In *Skyfall* wird an einem fast mythischen Ort eine Wiederauferstehung des Helden zelebriert; der Film ist durchzogen mit Verweisen auf alte Heroismen und Zitate aus der Darstellungstradition des Heroischen. Dies alles geschieht mit Nostalgie für ein Heldentum alten Schlags, das sich aus dem Kontext der britischen Kultur sicher leichter artikulieren lässt als aus dem der deutschen und ihrem – historisch bedingt – besonders ausgeprägten »antiheroische[n] Affekt«.¹²¹ Aber *Skyfall* und noch mehr *Spectre* nutzen das Traditionelle der Bondfigur auch, um eine Intervention in die zeitgenössisch aktuelle Diskussion über die Rolle der Geheimdienste in demokratischen Systemen zu machen. Bonds individuelles und spezifisch menschliches Heldentum steht dem Schreckgespenst des neuen Überwachungsstaates entgegen.

Selbst die für postheroische Gestimmtheiten so affine Spionageerzählung lässt im 21. Jahrhundert also erkennen, dass nicht nur weiterhin eine Faszination des Heroischen besteht, sondern dass über Helden noch immer gesellschaftliche Anliegen verhandelt werden. Skepsis und Ironie gegenüber Heldentum werden weiter artikuliert, aber daneben finden sich Indizien für eine Affirmation des Heroischen, sofern es für die Verteidigung von gemeinsamen Werten eingesetzt wird. Die Spionageerzählung stimmt hier in eine Wertschätzung des Heroischen ein, die in Kulturen wie Großbritannien nicht nur traditionell, sondern auch gegenwärtig wieder verstärkt beobachtbar ist, vor allem in Bezug auf militärisches und Alltagsheldentum. Aber ihre Heroisierungen haben weiterhin Grenzen: Viele der Agentenhelden, die oben betrachtet wurden, müssen sich gegen negative Strömungen in den Geheimdiensten

und ihrem weiteren politischen Umfeld einsetzen, und einige scheitern daran. Die Möglichkeiten zur Wiederverzauberung des Heroischen sind zudem mit einer deutlichen Patina versehen – jedenfalls in einem Genre, das mit seinen Helden so eng an die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse rückgebunden ist wie die Spionageerzählung.

Anmerkungen

1 Tony Bennett und Graham Martin im Vorwort ihrer *Popular Fiction Series*, zitiert nach deren erstem Band: Michael Denning: *Cover Stories. Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, London 1987, S. vii. Wie hier habe ich alle englischsprachigen Sekundärquellen frei ins Deutsche übersetzt. Belegstellen aus Romanen, Filmen und Fernsehserien wurden im englischen Original belassen und nur bei ausführlicher Zitation mit einer zusätzlichen Übersetzung versehen.

2 John G. Cawelti und Bruce A. Rosenberg: *The Spy Story*, Chicago 1987, S. 2. Übersetzung BK.

3 So das Verständnis des Postheroischen im Freiburger Sonderforschungsbereich 948, »Helden, Heroisierungen, Heroismen«, aus dessen Diskussionen dieser Essay hervorgeht. Die Debatte über die postheroische Gesellschaft in Deutschland wurde besonders von Herfried Münkler angestoßen; siehe etwa seinen Aufsatz: Heroische und postheroische Gesellschaften, in: *Merkur* 61, 7/8, 2007, S. 742-752.

4 Stella Rimingtons erster Agentenroman war *At Risk* (2004; dt. *Stille Gefahr*).

5 Alan Burton: *Historical Dictionary of British Spy Fiction*, Lanham: Rowman and Littlefield 2016, S. 255; siehe zu weiblichen Spion-Figuren aber Rosie White: *Violent Femmes. Women as Spies in Popular Culture*, London 2007.

6 Ernest Volkman: *The History of Espionage. The Clandestine World of Surveillance, Spying and Intelligence, from Ancient Times to the Post-9/11 World*, London 2007, S. 14.

7 Lars Ole Sauerberg: *Secret Agents in Fiction. Ian Fleming, John le Carré and Len Deighton*, London 1984, S. xiv. Übersetzung BK.

8 Clive Bloom in der Einleitung zu seiner Aufsatzsammlung *Spy Thrillers. From Buchan to le Carré*, Houndmills 1990, S. 1. Übersetzung BK. Zum Spionagethriller als einem der politischsten Genres der populären Fiktion siehe auch Denning, *Cover Stories* (Anm. 1), S. 2.

9 Oliver S. Buckton: *Espionage in British Fiction and Film since 1900. The Changing Enemy*, Lanham 2015, S. 323.

10 Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2), S. 30-31. Übersetzung BK.

11 Auszüge wurden in der Zeitung *The Independent* am 3. Mai 2005 veröffentlicht: Peter Hennessy: *The Pressure for More Transparency in Our Secret Services*, <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/peter-hennessy-the-pressure-for-more-transparency-in-our-secret-services-491477.html>, 26.09.2016.

12 Volkman, *The History of Espionage* (Anm. 6), S. 215. Übersetzung BK.

13 Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2), S. 2. Übersetzung BK.

14 Zygmunt Bauman und David Lyon: *Liquid Surveillance. A Conversation*, Cambridge 2013, S. 100. Übersetzung BK. Siehe von Lyon auch: *Surveillance Studies. An Overview*, Cambridge: Polity 2007 sowie aktuell *Surveillance after Snowden*, London: Polity 2015. Zur präventiven Rolle von Überwachung siehe auch Richard A. Grusin: *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*, New York 2010.

15 Siehe zu Edward Snowden auch den Dokumentarfilm *Citizenfour* (2014). Auch ein anderer prominenter Whistleblower, Julian Assange, ist zum Gegenstand kultureller Produktion geworden; siehe etwa den Spielfilm *The Fifth Estate* (2013).

16 Siehe zur Beziehung zwischen Heldentum und Täterschaft Bernhard Giesen: *Triumph and Trauma*, London: Paradigm 2004, S. 6, sowie ders.: Zur Phänomenologie der Ausnahme. Helden, Täter, Opfer, in: *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist 2010, S. 67-87.

17 Christoph Lindner (Hg.): *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*, 2. Aufl. Manchester 2009.

18 James Chapman: *James Bond and Britishness*, in: Edward P. Comentale, Stephen Watt und Skip Willman (Hg.): *Ian Fleming and James Bond. The Cultural Politics of 007*, Bloomington 2005, S. 129-143; hier S. 141.

19 Ian Fleming: *Casino Royale*, London 2006, S. 68.

20 John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 3. Aufl., Harlow [u.a.] 2001, S. 10-11.

21 Das Ambige des Geheimagenten und der Geheimdienste hat jenseits populärkultureller Produktion allerdings immer auch künstlerisch komplexere Auseinandersetzungen provoziert, siehe etwa schon Joseph Conrads *The Secret Agent* (1909).

22 Ken Gelder: *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*, London 2005, S. 40-42.

23 Williams hat sein Konzept der *structures of feeling* in verschiedenen Publikationen entwickelt. Siehe vor allem: Raymond Williams: *Marxism and Literature*, Oxford 1977, S. 128ff.

24 Christoph Lindner (Hg.): *Revisioning 007. James Bond and Casino Royale*, London 2009.

25 Neben den bereits genannten Titeln unter anderem Tony Bennett und Janet Woollacott: *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, Basingstoke 1987; James Chapman: *Licence to Thrill*.

A Cultural History of the James Bond Films, 2. Aufl. London 2007; Michele Brittany (Hg.): James Bond and Popular Culture. Essays on the Influence of the Fictional Superspy, Jefferson 2014; Claire Hines (Hg.): Fan Phenomena. James Bond, Bristol 2015.

26 Erik Jentges: Die soziale Magie politischer Repräsentation. Charisma und Anerkennung in der Zivilgesellschaft, Bielefeld 2010, S. 72-73.

27 Siehe ebd. und Giesen, Triumph and Trauma (Anm. 16), S. 15.

28 Ulrich Bröckling: Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch, in: *helden.heroes.héros*, 3, 1, 2015, Sonderheft Faszinosum Antiheld, S. 9-13; hier S. 9. DOI: 10.6094/helden.heroes.héros/2015/01/02. Siehe auch andere Arbeiten des Freiburger SFBs, bes. den programmatischen Beitrag von Ralf von den Hoff et al.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne, in: *helden.heroes.héros*, 1, 2013, S. 7-14. DOI: 10.6094/helden.heroes.héros./2013/01/01.

29 Siehe Geoffrey Cubitt und Allen Warren (Hg.): *Heroic Reputations and Exemplary Lives*, Manchester 2000, S. 1-26.

30 Prototypen lassen sich fassen als kognitive Schemata mit typischen Eigenschaften, die überindividuelle Wahrnehmungen steuern. In diesem Sinne nehmen die Psychologen Allison und Goethals auch Prototypen des Helden an. Siehe Scott T. Allison und George R. Goethals: *Heroes. What They Do and Why We Need Them*, Oxford 2011.

31 Siehe so etwa Giesen, *Triumph and Trauma* (Anm. 16), S. 18.

32 Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2), S. 18. Übersetzung BK.

33 Siehe Andreas Gelz: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2016.

34 Christopher Andrew: *The Defence of the Realm. The Authorized History of MI5*, London 2009; Keith Jeffery: *MI6. The History of the Secret Intelligence Service, 1909-1949*, London 2010.

35 Ian Fleming: *From Russia with Love*, London 2004, S. 48.

36 Jerry Palmer bezeichnet den Geheimagenten daher als »insider-outsider«; in: *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, London 1978, S. 25.

37 Ian Fleming: *Moonraker*, London 2004, S. 246.

38 Rosanna Cavallaro: *Licensed To Kill. Spy Fiction and the Demise of Law*, in: *San Diego Law Review* 47, 2010, S. 642-680; hier S. 645. Übersetzung BK.

39 Sauerberg, *Secret Agents in Fiction* (Anm. 7), S. 113-114. Übersetzung BK.

40 René Girard: *Der Sündenbock*, Zürich 1983; zu Helden und Opfern wiederum die Typologie bei Giesen, *Triumph and Trauma* (Anm. 16), S. 6.

41 Siehe die Bestimmung von Antiheld in Ann-Christin Bolay und Andreas Schlüter: Einleitung, *Faszinosum Antiheld* (Anm. 28), S. 5-7, hier S. 6.

42 Bröckling, *Negationen des Heroischen* (Anm. 28).

43 Eva Horn: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a. M. 2007, S. 9.

44 Markus Metz und Georg Seeßlen: *Postheroismus. Wenn Helden nicht mehr nötig sind*, in: *Zeitfragen. Beitrag vom 22.10.2014*. http://www.deutschlandradiokultur.de/postheroismus-wenn-helden-nicht-mehr-noetig-sind.976.de.html?dram:article_id=299526, 26.9.2016.

45 Ute Frevert: *Vertrauensfragen. Eine Obsession der Moderne*, München 2013, S. 147.

46 Siehe unter den zahlreichen Überblicken über die Geschichte des Genres bes. Bloom, *Spy Thrillers* (Anm. 8); Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2); Denning, *Cover Stories* (Anm. 1); Sauerberg, *Secret Agents in Fiction* (Anm. 7); Jost Hindersmann: *Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges*, Darmstadt 1995; John Atkins: *The British Spy Novel. Styles in Treachery*, London 1984; für Film und Fernsehen auch Wesley Britton: *Beyond Bond. Spies in Fiction and Film*, Westport 2005 sowie ders.: *Spy Television*, Westport 2004.

47 Siehe genauer die Diskussion des Romans bei Horn, *Der geheime Krieg* (Anm. 43), S. 179-198.

48 Auch dieser Roman und sein Autor werden bei Horn, *Der geheime Krieg* (Anm. 43), genauer besprochen, S. 167-178.

49 Sauerberg, *Secret Agents in Fiction* (Anm. 7), S. 5. Übersetzung BK.

50 E. Phillips Oppenheim: *The Great Impersonation*, London 2014, S. 14.

51 Oppenheim, *Great Impersonation* (Anm. 50), S. 14-15. – »Der Everard Dominey von vor zehn Jahren war zweifellos ein gut aussehender Mann gewesen. Die fein geschnittenen Gesichtszüge waren geblieben, doch seine Augen hatten ihren Glanz verloren, seine Figur ihre Spannkraft, sein Mund die Festigkeit. Er hatte das Aussehen eines Mannes, der vorzeitig in die Jahre gekommen war, verzehrt von Fieber und Ausschweifung. Ganz im Gegenteil zu dem Mann in seiner Gesellschaft. Dessen Züge waren ebenso fein geschnitten, in noch entschiedenerer, aber ähnlicher Form. Seine Augen strahlten, die Festigkeit von Mund und Kinn zeugte von Tatkraft, die hohe Gestalt war geschmeidig und beweglich. Er hatte die Ausstrahlung vollkommener Gesundheit, perfekter geistiger und körperlicher Konstitution eines Mannes, der in Würde und Zufriedenheit lebte, trotz des Anflugs von Ernst in seinem Gesicht.« Übersetzung BK.

52 Oppenheim, *Great Impersonation* (Anm. 50), S. 281. – »Everard Dominey«, rief sie aus, »was haben Sie mit meinem Liebhaber gemacht? Was haben Sie mit Leopold von Ragastein getan?« »Ihn hat das Schicksal getroffen«, antwortete Dominey, »welches er für mich vorgesehen hatte. Wir kämpften und ich siegte.« »Sie haben ihn getötet?« »Ich habe ihn getötet«, erwiderte Dominey. »Es war notwendig.« »Und Ihr Leben hier war eine Lüge.« »Im Gegenteil, es war die Wahrheit«, widersprach Dominey. »Ich habe Ihnen im Carlton, als Sie mich zum ersten Mal ansprachen, versichert, und Dutzende Male seitdem, dass ich Everard Dominey bin. Das ist mein Name. Das ist wer ich bin.« Übersetzung BK.

53 John Buchan: *Greenmantle*, Oxford 1993, S. 10. – »Es ist eine große Sache, und dafür sind Sie der rechte Mann. Aber es gibt auch andere, die was davon verstehen, denn zum Soldatsein bedarf es heutzutage eher der Durchschnitts- als der Ausnahmeleistung der menschlichen Natur. Das ist wie eine große Maschine, bei der alle Teile genormt sind. Sie sind nicht dabei, weil Sie arbeitslos sind, sondern weil Sie England beistehen wollen. Wie wäre es nun, wenn Sie England besser beistehen könnten als dadurch, daß Sie ein Bataillon oder eine Brigade oder sogar eine Division kommandieren? Wie wäre es, wenn es etwas gäbe, was nur Sie allein tun könnten? Nicht irgendein Druckposten in einem Büro, sondern etwas, wogegen Ihr Gefecht bei Loos sich wie ein Sonntagschulausflug ausnimmt. Die Gefahr scheuen Sie nicht? Nun ja, in dieser Sache hätten Sie keine Armee hinter sich, Sie wären ganz allein. Wenn's schwierig wird, dann macht's Ihnen Spaß. Nun gut, ich kann Ihnen eine Aufgabe geben, die all Ihre Kraft auf die Probe stellt. Was meinen Sie dazu?« (John Buchan: *Grünmantel*, übers. Marta Hackel, Zürich 1971, S. 11).

54 John Buchan: *The Thirty-Nine Steps*, Oxford 2008.

55 Siehe etwa Wesley Wark in der Einleitung zu seiner Aufsatzsammlung *Spy Fiction, Spy Films, and Real Intelligence*, London/Portland 1991, S. 1-16; hier S. 4; in diesem Band auch den Beitrag von David Trotter: *The Politics of Adventure in the Early British Spy Novel*, S. 30-54.

56 Siehe Michael Smith: *Six. A History of Britain's Secret Service*, London 2010, S. 2-3.

57 Oppenheim, *Great Impersonation* (Anm. 50), S. 146.

58 Zit. nach: Ted Morgan: *Somerset Maugham*, London 1980, S. 313.

59 Wark, *Spy Fiction, Spy Films* (Anm. 55), S. 5.

60 Graham Greene: *The Human Factor*, Harmondsworth 1978, S. 265. – »Sie fragte: »Hast du Freunde?« »Oh ja, ich bin nicht allein, mach dir keine Sorgen, Sarah. Da ist ein Engländer, der einmal im British Council war. Er hat mich in seine Datscha auf dem Land eingeladen, wenn es Frühling wird. Wenn es Frühling wird«, wiederholte er mit einer Stim-

me, die sie kaum wiedererkannte – es war die Stimme eines alten Mannes, der nicht mehr mit Sicherheit darauf zählt, daß es je wieder Frühling wird. Sie sagte: ›Maurice, Maurice, verliere bitte nicht die Hoffnung‹, doch während des langen, durch nichts unterbrochenen Schweigens, das folgte, verstand sie: die Leitung nach Moskau war tot.« (Graham Greene: *Der menschliche Faktor*, übers. Luise Wasserthal-Zuccari und Hans W. Polak, Wien und Hamburg 1978, S. 318-319).

61 Siehe Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2), S. 29.

62 Fleming, *Casino Royale*, (Anm. 19), S. 158-160. – »Sehen Sie«, sagte er und starrte immer noch auf seine Verbände, »wenn man jung ist, scheint es sehr leicht zu sein, zwischen Richtig und Falsch zu unterscheiden, doch je älter man wird, desto schwieriger wird es. In der Schule ist es einfach, sich seine eigenen Schurken und Helden zu suchen, und man wächst mit dem Wunsch auf, ein Held zu sein und die Schurken zu töten.« [...] »Tja«, er sah Mathis wieder an, »das ist alles schön und gut. Der Held tötet zwei Schurken, doch wenn der Held Le Chiffre sich daran macht, den Schurken Bond zu töten, und der Schurke Bond weiß, dass er gar kein Schurke ist, sieht man plötzlich die andere Seite der Medaille. Die Schurken und Helden lassen sich nicht mehr eindeutig voneinander unterscheiden.« »Natürlich«, fügte er hinzu, als Mathis gerade protestieren wollte, »sorgt der Patriotismus dafür, dass das alles ganz in Ordnung wirkt, aber dieses »richtiges Land, falsches Land« kommt langsam ein bisschen aus der Mode. [...] Die Geschichte bewegt sich in letzter Zeit recht schnell voran, und die Helden und Schurken wechseln ständig die Rollen.« (Ian Fleming: *Casino Royale*, übers. Stephanie Pannen und Anika Klüver, Ludwigsburg 2012, S. 176-178).

63 Zur Spionageerzählung im Kontext des Zerfalls des britischen Empires siehe auch Sam Goodman: *British Spy Fiction and the End of Empire*, New York 2016.

64 Siehe genauer Barbara Korte: *Tough or Tongue in Cheek? Heroic Performances of Bond from Page to Screen*, in: Joachim Frenk und Christian Krug (Hg.): *The Cultures of James Bond*, Trier 2011, S. 25-38.

65 Wark, *Spy Fiction, Spy Films* (Anm. 55), S. 6. Übersetzung BK.

66 Die Bondfilme sind für ihre Gadgets berühmt, aber es ist darauf hingewiesen worden, dass Bonds technische Hilfsmittel »dem Menschen und seinen speziellen Bedürfnissen untergeordnet sind«. Siehe Bernd Zywiets: *Schmutziges Gerät. Über die Technologie der Bond-Schurken*, in: Andreas Rauscher u. a. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*, Mainz 2007, S. 160-180, hier S. 161.

67 Ian Fleming: *Dr No*, London 2006, S. 194.

68 Siehe Robin Osborne: *Men without Clothes. Heroic Nakedness and Greek Art*, in: Maria Wyke (Hg.): *Gender and the Body in the*

Ancient Mediterranean, Oxford 1998, S. 80-104; Michael Squire: *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*, London 2011.

69 Ian Fleming: *Live and Let Die*, London 2004, S. 159.

70 Ian Fleming: *You Only Live Twice*, London 2006, S. 105.

71 Ebd., S. 253.

72 Chapman, *License to Thrill* (Anm. 25), S. 5-6. Siehe auch Anette Pankratz: *The Spy Who Spoofed Him. Bond Parodies*, in: Frenk und Krug, *The Cultures of James Bond* (Anm. 64), S. 249-261.

73 Jeremy Black: *The Politics of James Bond. From Fleming's Novels to the Big Screen*, Westport 2000, S. 99. Übersetzung BK.

74 Bloom, *Spy Thrillers* (Anm. 8), S. 1-11; hier S. 3. Übersetzung BK.

75 Wark, *Spy Fiction, Spy Films* (Anm. 55), S. 7.

76 Sauerberg, *Secret Agents in Fiction* (Anm. 7), S. 101.

77 Ann-Christin Bolay und Andreas Schlüter in der Einleitung zu *Faszinosum Antiheld* (Anm. 28), S. 5.

78 John le Carré: *The Spy Who Came in from the Cold*, London 2014, S. 7.

79 Le Carré, *The Spy* (Anm. 78), S. 18.

80 Le Carré, *The Spy* (Anm. 78), S. 243. – »Was glaubst du, was Spione seien: Priester, Heilige, Märtyrer? Sie sind eine schmutzige Prozession von hohlen Narren und Verrätern. Ja, auch von Schwulen, Sadisten und Trinkern. Von Leuten, die Räuber und Gendarm spielen, um ihrem erbärmlichen Leben etwas Reiz zu geben. Glaubst du, sie sitzen wie Mönche in London und wägen Recht gegen Unrecht ab?« (John le Carré: *Der Spion der aus der Kälte kam*, übers. Christian Wessels und Manfred von Conta, Wien/Hamburg 1964, S. 318-319).

81 Wark, *Spy Fiction, Spy Films* (Anm. 55), S. 7. Übersetzung BK.

82 Cawelti und Rosenberg, *The Spy Story* (Anm. 2), S. 6. Übersetzung BK.

83 Horn, *Der geheime Krieg* (Anm. 43), S. 339.

84 John le Carré: *Tinker Tailor Soldier Spy*, London S. 20. – »Der kleine, rundliche und, schonend ausgedrückt, mittelalte Mann gehörte dem Aussehen nach zu Londons Sanftmütigen, die nicht das Erdreich besitzen werden. Seine Beine waren kurz, sein Gang war alles andere als beschwingt, die Kleidung teuer, schlechtsitzend und ungemein durchnässt. Sein Mantel, der etwas von einer Witwentracht an sich hatte, war aus jenem schwarzen lockeren Gewebe, das wie geschaffen ist, den Regen aufzusaugen. Entweder waren die Ärmel zu lang oder seine Arme zu kurz, denn [...] wenn er seinen Regenmantel trug, verschwanden die Finger fast in den Stulpen. Aus Eitelkeit trug er keinen Hut, da er zu Recht annahm, daß Hüte ihn lächerlich machten: ›Wie ein Eierwärmer‹, hatte seine schöne Frau bemerkt, nicht lange, ehe sie ihn das letzte Mal

verlassen hatte, und ihre Kritik war ihm, wie so oft, geblieben.« (John le Carré: *Dame, König, As, Spion*, übers. Rolf Soellner und Hedda Soellner, Hamburg 1974, S. 27).

85 Le Carré, *Tinker* (Anm. 84), S. 396.

86 Ebd.

87 Hier zit. nach: Norton Anthology of English Literature, hg. Stephen Greenblatt und M.H. Abrams, 8. Aufl. New York 2005, S. 868-869. – »Der Knabe stand auf hoher Back – / Sie ließen ihn allein. / Nur Tote am zerschoss'nen Wrack / Schaut er im Flammenschein. / Doch kühn blickt er, als ob sein Mut / Beherrschte Meer und Wind, / Schön wie ein Mann aus Heldenblut, / Und doch an Wuchs ein Kind. / Die Flammen rollen rings vom Bord / Zu ihm heran; doch still / Erwartet er des Vaters Wort, / Dem treu er folgen will.« (Heinrich Zschalig: Englische Gedichte in deutschem Gewande, in: Gustav Hausmann: Jahresbericht der Städtischen höheren Töchterschule in Dresden, Dresden 1896, S. 3-19; hier S. 7).

88 Fleming, *Moonraker* (Anm. 37), S. 219-220.

89 Burton, *Historical Dictionary of British Spy Fiction* (Anm. 5), S. 363.

90 Felix Thompson: *Coast and Spooks*. On the Permeable National Boundaries of British Television, in: *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies* 24, 2010, S. 429-438, hier S. 434. Übersetzung BK.

91 Siehe die Kommentare in der britischen DVD-Edition.

92 Transkribiert nach der gesammelten DVD-Edition der Serie: BBC 2013.

93 Siehe Anm. 40.

94 Siehe z.B. Peter Gill und Mark Phythian: *Intelligence in an Insecure World*, Cambridge 2006, Kapitel 8; Hugh Bochel, Andrew Defty und Jane Kirkpatrick: *Watching the Watchers*. Parliament and the Intelligence Services, Basingstoke 2014.

95 Transkribiert nach der DVD-Ausgabe der Serie: TMG 2016. »Es geht nicht nur um mich. Es gibt ein ganzes System, das unser Land da hält, wo wir es haben wollen: bei den Eliten, oberhalb unserer Gewichtsklasse. Es ist eine Daseinsform. Eine Ontologie, wenn Sie so wollen. Und die wollen wir aufrechterhalten. Deswegen brauchen wir Richard Roper. Amerika braucht Roper.«

96 »Wenn ein Kontinent im Chaos versinkt, genau dann ergeben sich Chancen. [...] Wir bilden Armeen aus in Wüsten zu kämpfen, in Bergen, wir bringen ihnen Anti-Guerilla-Taktiken bei, wie man mit politischen Aufständen umgeht. Und für einen kleinen Aufpreis können wir sogar unsere eigenen Teams hinschicken, die sich um spezifische Ziele kümmern. Terroranschläge, Attentate, gelegentlich sogar einen Staatsstreich.«

97 Siehe zu le Carrés Ablehnung des Einsatzes im Irak ein neueres Feature von Adam Sisman: From Cold War Spy to Angry Old Man. The Politics of John le Carré, *The Guardian*, 24.10.2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/24/john-le-carre-lefty-adam-sisman>, 26.9.2016.

98 Nina Rehfeld in der *FAZ* am 6.5.2016.

99 Der Film basiert auf dem Comic *The Secret Service* von Mark Millar und Dave Gibbons.

100 Transkribiert nach der DVD-Ausgabe: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2015. – »Sagen Sie, mögen Sie Agentenfilme, Mr. DeVere?« »Für meinen Geschmack sind die heutigen alle ein wenig zu ernst. Aber die alten ... fabelhaft. Ich liebe jede noch so weit hergeholte Handlung.« »Die alten Bond-Streifen. Oh Mann. Oh, damals als Kind war das mein Traumjob: Gentleman-Spion.« »Eigentlich standen und fielen die alten Bondfilme immer mit dem jeweiligen Schurken. Als Kind stellte ich mir eine Zukunft als schillernder Größenwahnsinniger vor.« »Wie schade, dass wir erwachsen werden mussten.«

101 Zur Aktualität der originalen Fleming-Romane in Zeiten des Terrors siehe Christoph Lindner: Why Size Matters, in: Comentale, Watt und Willman (Anm. 18), S. 223-237; hier S. 236-237. Der »harte« Bond Flemings lebt auch in den Romanen fort, die weiterhin, lizenziert von Flemings Erben, nach Flemings Mustern verfasst werden; siehe etwa Sebastian Faulks, *Devil May Care* (2008), William Boyd, *Solo* (2013) oder Anthony Horowitz, *Trigger Mortis* (2015).

102 Siehe oben S. 38-39.

103 Transkribiert nach der DVD-Ausgabe: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006.

104 Siehe hierzu ausführlicher Barbara Korte: (Re-)Bonded to Britain. The Meta-Heroic Discourse of *Skyfall* (2012), in: helden.heroes.héros, Sonderheft 1, 2014, S. 68-77. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2014/QM/09.

105 Transkribiert nach der DVD-Ausgabe: Metro-Goldwyn-Mayer et al. 2013.

106 Klaus Dodds: Shaking and Stirring James Bond. Age, Gender, and the Resilient Agent in *Skyfall* (2012), in: Journal of Popular Film and Television 42, 2014, S. 117-130; hier S. 118. Übersetzung BK. Siehe zu *Skyfall* auch Tobias Hochscherf: Bond for the Age of Global Crises. 007 in the Daniel Craig Era, in: Journal of British Cinema and Television 10, 2013, S. 298-320; James Smith: How safe do you feel? James Bond, *Skyfall*, and the Politics of the Secret Agent in an Age of Ubiquitous Threat, in: College Literature 43, 2016, S. 145-175.

107 »Es ängstigt mich, weil wir unsere Feinde nicht mehr kennen. Auf Landkarten gibt es sie nicht mehr. Es sind keine Nationen. Es sind

Individuen. [...] Unsere Welt ist nicht transparenter, sie ist undurchsichtiger. Sie liegt im Schatten. Und dort müssen wir kämpfen. Bevor Sie uns für bedeutungslos halten, fragen Sie sich: wie sicher fühlen Sie sich?»

108 Zit. nach Horn, *Der geheime Krieg* (Anm. 43), S. 458. – »In der Vergangenheit benötigten Feinde große Armeen und große industrielle Ressourcen, um Amerika zu gefährden. Jetzt können uns schattenhafte Netzwerke von Individuen großes Chaos und Leid bringen, mit Mitteln, die weniger kosten als ein einziger Panzer. Terroristen haben sich organisiert, um in offene Gesellschaften einzudringen und die Macht moderner Technologie gegen uns zu wenden.« Übersetzung BK.

109 Marouf Hasian, Jr.: *Skyfall*, James Bond's Resurrection, and 21st-Century Anglo-American Imperial Nostalgia, in: *Communication Quarterly* 62, 2014, S. 569-588; hier S. 572. Übersetzung BK.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 585.

112 Siehe zu dieser Organisation bei Fleming auch Sauerberg, *Secret Agents in Fiction* (Anm. 7), S. 167.

113 Transkribiert nach der DVD-Ausgabe: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2016.

114 Bauman und Lyon, *Liquid Surveillance* (Anm. 14), S. 12. Übersetzung BK.

115 »Lassen Sie sich nicht weismachen, wir brauchen weniger Überwachung. Wir brauchen mehr, viel mehr. Ich sage es noch einmal: Das Nine Eyes Komitee hätte lückenlosen Zugang zu den gesamten Geheimdienstinformationen aller Mitgliedsstaaten. Mehr Daten, mehr Erkenntnisse, geringere Wahrscheinlichkeit von Terroranschlägen. Ladies und Gentlemen, es ist Zeit für die Sicherheitsbehörden der Welt, sich zusammenzuschließen. Allein sind wir schwach, gemeinsam sind wir eine globale Macht.«

116 »Sehen Sie sich die Welt an. Chaos. Weil solche Typen wie Sie, Bürohengste und Politiker, nicht das Rückgrat haben, zu tun, was getan werden muss. Deswegen machte ich diese Allianz, damit die Macht die haben, die sie haben sollten. Und jetzt wollen Sie das wegwerfen zum Wohle der ›Demokratie‹. Was immer das genau sein soll.«

117 Geoffrey Hosking: *Trust. A History*, Oxford 2014, S. 4. Übersetzung BK.

118 »Haben Sie jemals einen Menschen töten müssen, Max? Mussten Sie? Um den Abzug zu drücken, müssen Sie sich sicher sein. Ja, Sie ermitteln, analysieren, schätzen ein, Sie zielen. Aber am Ende müssen Sie ihm in die Augen sehen ... und Sie müssen entscheiden. Und die ganzen Drohnen, Wanzen, Kameras und Mittschnitte, alle Überwachung der

Welt, sagt Ihnen nicht, was zu tun ist. Eine Lizenz zum Töten ist auch eine Lizenz, nicht zu töten.«

119 Horn, *Der geheime Krieg* (Anm. 43), S. 220.

120 Jentges, *Die soziale Magie politischer Repräsentation* (Anm. 26), S. 72.

121 Norbert Bolz: *Der antiheroische Affekt*, in: *Merkur* 63, 9/10, 2009, Sonderheft Heldengedenken, S. 762-771.