

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Skyfall (Sam Mendes, 2012)

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117211x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2024): Skyfall (Sam Mendes, 2012), in: Michael Braun und Stefan Neuhaus (Hrsg.), Kleiner Kanon großer Filme, Berlin: J.B. Metzler, S. 271–286, doi: 10.1007/978-3-662-66619-7_26.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Skyfall (Sam Mendes, 2012)

Andrea Bartl

Ein besonderer Bond

Was ist ein guter Film? Die Antwort auf diese Frage ist komplex und in der Forschung noch lange nicht abschließend geklärt. Zudem ist jede Wertung von Kunstwerken von vielen Faktoren abhängig, nicht zuletzt von den Rezipient:innen selbst oder den medialen, kulturellen und historischen Kontexten. Sucht man dennoch nach allgemeingültigen Merkmalen für die Qualität von Kunstwerken, so sind beispielsweise für die Literatur Kriterien wie Mehrdeutigkeit, Originalität, Komplexität, Stimmigkeit, Selbstreferenz, Welthaltigkeit, Allgemeingültigkeit, kompositionell-gestalterische Versiertheit etc. vorgeschlagen worden (Neuhaus 2002, 17–18; Gelfert 2006, 53–77; Ruf 2013, 394–395). Für die Wertung (und Wertschätzung) eines Kunstwerks, konkret: eines Films, seien hier vor allem folgende Aspekte ins Zentrum gestellt und thesenartig verdichtet: Ein guter Film macht subkutan wirksame, archaisch-überindividuelle Muster sichtbar und überprüft diese interdisziplinär und facettenreich; er reflektiert zudem sich selbst in seinen zeitgeschichtlichen, genretypischen und medialen Interaktionen; er verbindet seine Themen mit einer damit korrespondierenden Ästhetik, die aber zugleich auch jede einseitige inhaltliche Festschreibung unterläuft; und natürlich ist er zusätzlich noch unfassbar unterhaltsam, mitreißend, fesselnd... Sam Mendes' Beitrag zur James Bond-Filmreihe, *Skyfall*, ist in diesem Sinne ein guter, mehr noch: ein brillanter Film.

Skyfall hat schon in der Logik der James-Bond-Filmreihe eine exzeptionelle Stellung. Er entstand zu ihrem 50. Jubiläum, greift als

„Jubiläumsbond“ viele Vorgängerfilme motivisch auf und erzählt die Vorgeschichte sowie das Ende mehrerer traditionsreicher, genrekonstituierender Figuren neu (James Bond, Moneypenny, M, Mallory, Q etc.). Als Regisseur fungiert der hochdekorierte, darunter mehrfach mit Golden Globe- und BAFTA-Awards sowie 2020 mit dem Oscar (für *American Beauty* in der Kategorie „Beste Regie“) preisgekrönte Sam Mendes. Mit ihm holte man sich einen Regisseur, der kein Viel-Dreher ist, sondern der seine Projekte ausgewählt und reflektiert angeht, der mit ihnen einen hohen künstlerischen wie intellektuellen Selbstanspruch verbindet und der neben Filmen vor allem Theater macht. *Skyfall* schaffte nach seinem Filmstart 2012 (UA 23. Oktober 2012 in London, dt. Erstaufführung 30.10.2012 in Berlin) den schwierigen Spagat, dass er einerseits zwei Oscars, einen Golden Globe und durchaus Preise in avantgardistisch-artistischen Wettbewerben gewann, andererseits der kommerziell erfolgreichste Bond-Film aller Zeiten ist. Diese Verbindung von Blockbuster-Kino (hier sogar als erster James Bond-Film im großen IMAX-Format) und ästhetisch-künstlerischer Qualität zeichnet den Film aus und macht ihn zum exemplarischen Vertreter eines ‚neuen‘, dezidiert artistischen Hollywood-Kinos.

Die Handlung greift einerseits typische Elemente eines James-Bond-Films auf (Geheimdienst-/Spionage-Thema, spektakuläre Verfolgungsjagden, wechselnde exotische Schauplätze im Kontrast zu London, ein glamouröser Gegenspieler, unterkühlt-ironischer Wortwitz, erotische Abenteuer mit attraktiven ‚Bond Girls‘, festes Figurenrepertoire wie Q, M, Moneypenny etc.) und spielt andererseits mit solchen Elementen selbstironisch (auch dies gehört mittlerweile zum festen Muster zumindest neuerer Bond-Filme). Andererseits aktualisiert *Skyfall* solche Elemente der klassischen „Bond-Formel“ (Grefe 2012, 37) und erweitert sie zudem um eine anthropologisch-psychologische, auch sozialkritische Ebene. Im Folgenden wird dies am Beispiel der Familie (als anthropologisches Grundmuster) und des psychologisch-traumatischen Potenzials ihrer Beziehungen erläutert. Denn in *Skyfall* geht es nicht in erster Linie um Spionage, finanzielle Bereicherung oder um den Versuch des Bösewichts, die Weltherrschaft an sich zu reißen, sondern es geht um die Frage: Welche traumatischen seelischen Verletzungen entstehen zwischen den Mitgliedern der sogenannten Kernfamilie, vor allem zwischen Mutter und Sohn bzw. zwischen den um die Mutterliebe rivalisierenden Brüdern? Welches Begehren und welches Leid liegt in dieser archaischen Beziehungsstruktur? Ein für einen Bond-Film wahrlich untypisches Thema! – Seine nähere Untersuchung gliedert sich im Folgenden in vier Kapitel, die den vier Phasen von *Skyfall* folgen: Nach 1) der bond-typischen Verbindung von Vortitel- und Titelsequenz, in der James Bond während eines Einsatzes (konkret: im Kampf mit dem Auftragskiller Patrice) von Eve Moneypenny auf Befehl von M angeschossen wird, wird 2) erzählt, wie ein rätselhafter Gegner von M die Liste aller verdeckt ermittelnden NATO-Geheimdienstagenten stiehlt, entschlüsselt und (unter unfreiwilliger Mitarbeit von M) online stellt; zudem kommt es zu einem Anschlag auf den MI6 und mehreren Morden

an Secret Agents. 3) Bond enttarnt und trifft diesen Gegner: den ehemaligen 00-Agenten Raoul Silva. Ab nun beginnt ein Katz-und-Maus-Spiel, in dem Silva seine frühere Vorgesetzte M töten und James wiederum M beschützen will. 4) Der Konflikt endet in einem groß angelegten Showdown auf dem schottischen Landsitz Skyfall, wo James Bond einst seine Kindheit verbrachte.

Phase 1: Symbolische Verdichtungen (Vortitel- und Titelsequenz)

Die James Bond-typische *Pre-Credit Sequence* mit Kampfszenen und spektakulärer Verfolgungsjagd, aus der Bond siegreich hervorgeht und die filmisch in die künstlerisch gestaltete, vom jeweiligen Bond-Song unterlegte Titelsequenz mündet, dient in den meisten Bond-Filmen dazu, die Zuschauer:innen action- und spannungsreich unmittelbar in den Film zu ziehen. Mitunter werden hierbei auch wichtige Elemente der späteren Handlung grundgelegt. In *Skyfall* kommt eine weitere künstlerische Funktion hinzu: Beides (Vortitel- und Titelsequenz) sind in sich geschlossene Kunstwerke, die in einer hochsymbolischen Bildersprache das subkutane Grundthema des Films ausagieren – das ethische Versagen der Mutter gegenüber ihren Kindern, ein neurotisches Eintauchen in die eigene Kindheit sowie Visionen der Wiedergeburt und Auferstehung. Um dies am Beispiel der *Pre-Credit Sequence* zu erläutern: In den allerersten Minuten sehen wir James Bond einen dunklen, engen Gang entlanggehen und an dessen Ende einen schmalen (Tür-)Spalt durchschreiten; er übertritt eine Schwelle in einen etwas größeren und etwas helleren Raum. Kurz darauf passiert dasselbe nochmals, nun steht er in den – in dieser plötzlichen Helligkeit und Reizfülle überfordernden – Straßen Istanbuls. Diese Motive der unterirdischen Gänge und Tunnel, die als Schwellenräume zu durchschreiten sind, ziehen sich durch den ganzen Film: all die Szenen in Zug- und U-Bahn-Tunnels, in unterirdischen Gewölben, in der Kanalisation und final im Fluchttunnel unter dem Herrenhaus Skyfall. Diese Bildsprache deutet archaisch den Mutterbauch und Szenarien der Geburt sowie Wiedergeburt ebenso an wie das Thema des retrogenetischen Wiedereintauchens in die und Auftauchens aus der Vergangenheit. Die in die Tunnels prominent einfahrenden Züge und U-Bahnen in ihrer phallisch-erotischen Bildsprache erweitern dies um die Bereiche Männlichkeit und Sexualität – allesamt psychoanalytisch einschlägige Themen und Symbole (Abb. 1).

Die Vortitel-Sequenz erzählt auch das Thema der Abhängigkeit der Kinder von ihrer Mutter und deren mögliches schuldhaftes Versagen, das notwendigerweise zu einer nachhaltigen, schmerzvollen Traumatisierung der Kinder führt. Bond und die Agentin Eve (die im Folgenden, wie gleich noch zu zeigen sein wird, als Bruder und Schwester inszeniert werden) sind auf ihrer Verfolgungsjagd durch Istanbul beide per Kopfhörer mit M in London verbunden, die ihnen klare Befehle gibt. M kann beide durch GPS jederzeit orten, das zeigt ihre völlige Kontrolle, ja Macht über Bond und Eve. M sitzt in ihrem Londoner MI6-Headquarter wie die Spinne im Netz, in dem alle Agenten weltweit zappeln. Schon hier in der *Pre-Credit Sequence* fällt

Abb. 1 James Bond auf dem Dach eines – immer wieder in Tunnels einfahrenden – Zuges im Kampf mit Patrice (optisch kaum voneinander unterscheidbar) im Fadenkreuz von Eves Zielfernrohr (Mendes 2012, 0:11:13)



dabei eine von anderen Bond-Filmen deutlich abweichende Gestaltung der ‚eigenen und gegnerischen‘ Agenten auf: Alle Agenten, egal welcher Zugehörigkeit, tragen ähnliche Anzüge, haben eine ähnliche Statur und Frisur wie James Bond selbst. Sie alle erscheinen damit visuell als Brüder oder Ich-Spaltung Bonds. Kämpft Bond hier in der Vortitel-Sequenz mit dem Gegner Patrice (und das wiederholt sich später in der Episode in Shanghai), so sind beide optisch oft kaum zu unterscheiden. Bond kämpft mit dem Bruder oder auch mit sich selbst. Neben der psychoanalytischen Reflexion von Brüderlichkeit und Identität wird hier eine klare Einteilung in guter Agent vs. böser Agent (und auf dieser klaren Bipolarität beruhen – zumindest auf der Oberfläche – die älteren James Bond-Filme durchweg!) in Frage gestellt. Ist Patrice (= Bonds Gegner) nicht auch Bonds Bruder?

Bond und Eve nennen M schon hier – und das generell häufiger und deutlicher als in anderen Bond-Filmen – explizit „Ma’am“. Lautlich ist der Weg von M oder Ma’am zu Mom oder Mommy nicht weit und wird später im Film auch immer wieder beschritten, so sagt beispielsweise Silva zu Bond über M: „Mommy was very bad!“ (Mendes 2012, 1:10:58; vgl. Kunze 2015, 242), was M auch in der Anrede zum Bild einer Mutter macht. Ms Befehle und Handlungen führen zu lebensgefährlichen und verletzenden Folgen für die von ihr Abhängigen: Dafür stehen die sterbenden und toten Agentenkollegen, die Bond zu Beginn der *Pre-Credit Sequence* vorfindet, genauso wie Bond und Eve selbst: Bond ist am Ende dieser Sequenz schwer verwundet und Eve stark verstört. In Familienstrukturen übersetzt: Die Schwester Eve schießt auf Befehl der Mutter unfreiwillig auf den Bruder und trifft ihn lebensgefährlich, was eine Verletzung geschwisterlicher Solidarität darstellt. Hier zeigt sich die psychoanalytische Durchleuchtung familialer Traumatisierungen, die der ganze Film leistet. Unterstützt wird sie durch biblische Anspielungen, die *Skyfall* generell prägen: M befiehlt Eve drei Mal „Take the shot“ (z. B. Mendes 2012, 0:11:24). Dieser Verrat an Bond erinnert an Petrus’ dreimaligen Verrat an Jesus. Auch der Vorname Eve ist ein biblischer, gleichwohl werden dem ganzen Film die Ikonographien der feindlichen Brüder Kain und Abel (in Bond und Patrice, später in Bond und Silva)

und die Frage nach der Magna Mater Maria unterlegt. Das zeigt auch in der Verwendung biblischer Prätexte die filmische Intention, archaische anthropologische Muster zu verhandeln und ethische Fragen nach Verrat und Solidarität zu stellen.

Noch zwei weitere wichtige Bipolaritäten treten schon in der Vortitel- und Titel-Sequenz auf, prägen aber ästhetisch den ganzen Film (und übrigens generell die frühe Daniel Craig-Trilogie *Casino Royale*, *Quantum of Solace* (dt. *Ein Quantum Trost*) und *Skyfall*; vgl. Brooks/Hill 2015, 125): Wasser vs. Feuer, (Grau-)Blau vs. Orange. Um nur einige wenige Beispiele aus *Skyfall* zu nennen: Bonds anfänglicher Sturz von der Eisenbahnbrücke in einen Fluss, die Wasser/Feuer-Motivik der (mit Adeles fulminantem Bond-Song *Skyfall* unterlegten) Titelsequenz, der Casino-Eingang in Macau mit See und Feuerschalen, am Ende das brennende Herrenhaus Skyfall ebenfalls an einem zugefrorenen See. Wasser ist traditionell ein weiblich, oft gar mütterlich konnotiertes Element, Feuer symbolisiert im Gegenzug das Männliche. Die dazu passenden Farben sind Blau und Orange; beide Farbbereiche prägen durch kolorierende Filter die Bildästhetik von *Skyfall*: Ms Sphäre (London, das Headquarter des MI6) ist permanent von kühlen Blautönen gezeichnet. Das unterstreicht die – ihr von den Agenten/Söhnen z. T. vorgeworfene – emotionale Kälte der Geheimdienstchefin und Mutterfigur ebenso wie des Systems MI6 (und generell eines *stiff upper lip* der damals noch lebenden Queen Elizabeth II.). Auch die Skyfall-Episode ist zum Großteil in diesem kalten Blau gehalten. Hier bricht aber – durch das Abbrennen von Skyfall und die emotionale Lösung des familiären Konflikts am Ende – mehr und mehr Orange durch. Die letzten Sequenzen des Films nach Ms Tod in der Kirche und zu Bonds Neuanfang im MI6 sind von Orangetönen durchzogen.

Schon die Vortitel-Sequenz zeigt uns daher die archaisch-verdeckte Grundproblematik und zudem Filmästhetik von *Skyfall* in nuce: der ödipale Kontakt zwischen Mutter und Sohn mit all seinen Elementen von Liebe, Begehren, Schutz, Verrat, Hass; die Verwandtschaft und rivalisierende Gegnerschaft zwischen Brüdern; ein von Solidarität und Begehren geprägtes Verhältnis von Bruder und Schwester; der Umgang mit einer Vergangenheit/Kindheit, die einen nicht loslässt; damit verbundene ethische Fragen (Was ist illegitimer Verrat, was legitimes Opfer?) und nachhaltige Traumatisierungen; im Ganzen große anthropologische Themen wie Tod und Leben, Leid und Lust, Vernichtung und Auferstehung/Neugeburt. M erscheint hier wie generell als säkularisierte und problematisierte Urmutter (Maria?) und somit als „ein lebensgeschichtliches Muster, an das männliche Psychobiographien generell anknüpfen“ (Koschorke 2001, 43; vgl. Matt 1995).

Phase 2: Gesichtsloser Feind.

Die nach der Titelsequenz folgende, etwa einstündige Handlung schreibt diese ‚männliche Psychobiographie‘ eines Sohnes im Konflikt mit seiner Mutter fort, indem direkt Ms Verhältnis zu Bond (vgl. Holliday 2015, 266) und indirekt Ms Verhältnis zu Silva ausgearbeitet wird. Beide eigent-

lich räumlich abwesenden Söhne nehmen wieder Kontakt zu ihrer Mutter ‚zu Hause‘ auf. Um zunächst bei Bond zu bleiben: Als der totgeglaubte Bond erfährt, dass M (und England) in Gefahr sind, ersteht er sozusagen freiwillig von den Toten auf, kehrt zurück nach London und meldet sich wieder zum Dienst. Die Zusammenkunft zwischen Bond und M findet dabei nicht im Headquarter des MI6, sondern (wahrscheinlich zum ersten Mal in der Geschichte der Filmreihe) in Ms Wohnung und damit in einem dezidiert privaten Rahmen statt. Der Dialog, der sich nun entwickelt, wirkt weniger wie ein berufliches Gespräch als vielmehr wie ein privater Streit zwischen einer beleidigten Mutter und einem von ihr enttäuschten Sohn: „Where the hell have you been? [...] Why didn't you call?“ (Mendes 2012, 0:24:37–0:24:54), herrscht M Bond an. Bond seinerseits macht ihr den Vorwurf: „You should have trusted me“ (Mendes 2012, 0:25:10).

Der Grund für Bonds ‚Wiederauferstehung‘ von den Toten und Heimkehr zur Mutter ist – was man hier noch nicht weiß – der andere von der Mutter enttäuschte Sohn: Silva. Ein Unbekannter (= Silva) nimmt Kontakt zu M auf, drängt sie, über ihr früheres Verschulden nachzudenken („Think on your sins“; Mendes 2012, 0:20:06), und bedroht den MI6, ja ganz London mit Sprengstoffanschlägen und Cyberattacken. In Bezug auf das Setting fällt hier wiederum eine Besonderheit von *Skyfall* auf: Kein anderer Bond-Film spielt so lange in Großbritannien; London und später der fiktive Landsitz Skyfall in Schottland nehmen räumlich den Großteil der Filmhandlung ein. Beide ‚Heimat-Orte‘ sind massiv von Terror-Anschlägen bedroht, was nicht nur die zeitgenössische Angst nach 9/11 vor Terrorismus im eigenen Land und auch Cyberterrorismus aufgreift (Schwanebeck 2017, 160; Smith 2016, 146), sondern Ausdruck einer umfassenden Verunsicherung gerade familial-vertrauter Räume symbolisiert. Ausgangspunkte der Gefährdung gibt es dabei überraschenderweise zwei: einerseits natürlich den gesichtslosen Unbekannten (= Silva, den ‚verlorenen Sohn‘), der das Heimatsystem (die eigene Familie, den MI6, England) von außen attackiert; andererseits aber – und das macht diese Situation für alle Beteiligten so besonders grauenregend – das Zentrum dieses Heimatsystems selbst: M, die Mutter. Denn M wird ungewollt mehr und mehr zur Bedrohung für das eigene Heimatsystem: Sie hat (mit einem Wort Mallorys) eine höchst vertrauliche Liste mit den Namen aller verdeckt ermittelnden Geheimagenten ‚verloren‘ („lost“; Mendes 2012, 0:17:46). Die von *ihrer* PC gestohlenen Daten führen zur Entschlüsselung der Liste, *ihr* Mausklick stellt (von ihr ungewollt) die ersten Fotos, Klarnamen und Tarnnamen davon online. Sie ist das Sicherheitsleck, das alle ihr anvertrauten Agenten („Söhne“) der Todesgefahr aussetzt. Die archaische Assoziation von Mutter und politisch-kultureller Heimat mit Geborgenheit, Schutz, Integration wird hier radikal umgewendet: Aus der Mutter, der Heimat London/England, dem Sicherheitsgaranten MI6 heraus entsteht eine lebensbedrohende Gefahr.

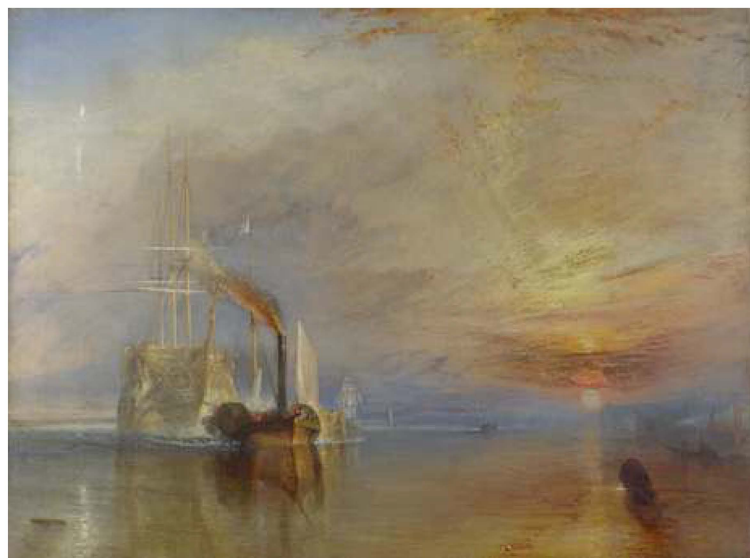
Damit wird ein weiteres zentrales Thema von *Skyfall* verknüpft: das Altern, das Schwinden von Leistungsfähigkeit (vgl. Dodds 2012; Dodds

2015, 214–215), der Systemwechsel. Mallory wirft sowohl M als auch später Bond vor, zu alt für die übernommenen Aufgaben zu sein. Er drängt M zum vorzeitigen Ruhestand („You should leave with dignity“; Mendes 2012, 0:18:37) und warnt Bond: „It’s a *young* man’s game“ (Mendes 2012, 0:34:42). Dagegen steht eine jüngere Generation (hier verkörpert in Mallory und dem neuen Q), die schon mit den Hufen scharrt und darauf wartet, dass die alten Damen und Herren endlich abtreten. Mallory scheint ja auch durchaus Recht zu haben. Bond fällt durch alle Einstufungstests, leidet in vielen Szenen an Schmerzen sowie Schwäche und scheint damit weder physisch noch psychisch stark und jung genug, um als 007 Dienst zu tun. Ein gealterter James Bond, der unfreiwillig in Pension gehen soll? Welch radikaler selbstreflexiver Bruch mit früheren Filmen der Bond-Reihe und ihrer Heroisierung von Kraft, Heldentum und ungebrochener männlicher Potenz!

Konzentriert wird dieses Thema des Alterns und Generationswechsels in einer Szene zwischen Bond und dem neuen Q in der *National Gallery*. Beide betrachten dort William Turners Gemälde *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (1839) und reflektieren dabei mit unterschiedlichen Positionen über das Altern und Abtreten: Während sich Q selbstbewusst für das Recht der Jugend stark macht, verteidigt Bond den Wert und die Leistungsfähigkeit des ‚Alters‘ (Abb. 2).

Beide behalten dabei jedoch Recht. *Skyfall* reflektiert sehr ausgewogen über Konzepte von Lebensalter und Männlichkeit, ja erweitert den traditionell männlichen und dauerjugendlichen Helden Bond um den Komplex der Erfahrung, des Alterswissens und der Reife. Ohne das Recht einer jungen Generation und einer anderen, geistigeren, androgyn-diverseren Männlichkeit (hier verkörpert in Q) einzuschränken, widersetzt sich der Film einer – in der gegenwärtigen Gesellschaft leider weit verbreiteten – Abwertung des Alterns, ja betont im Gegenzug die wertvollen anderen Kompetenzen älterer Lebensphasen.

Abb. 2 The Fighting Temeraire. 1839. By J. M. W. Turner – National Gallery of Art, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37144597>



Angesichts dieser Szene (Bond und Q vor Turners Gemälde) sei nochmals auf zwei Motivkreise hingewiesen, die das Bild- und Textprogramm des Films prägen: Erstens arbeitet der Film mit vielen intermedialen Referenzen. Neben zahlreichen Zitaten aus anderen Filmen, von denen später noch beispielhaft die Rede sein soll, betrifft das die Integration von Zitaten aus der Bildenden Kunst und Musik. Neben Turners Gemälde kommt in der Shanghai-Episode beispielsweise Amadeo Modiglianis *Frau mit Fächer* (1919) vor, das seit seinem Raub 2010 aus dem Musée d'art moderne de la Ville de Paris als verschollen gilt und dessen Verbleib wir hier fiktiv sehen. Sévérine, das ‚Bond Girl‘ in *Skyfall*, ahmt sogar in einer gerahmten Kameraeinstellung die Pose der Frau auf dem Bild nach. Diese Szene ist ein Beleg für die selbstreflexive Integration visueller Kunst. Es ist zweitens aber auch ein Selbstzitat, variiert diese Szene doch das Motiv des gestohlenen Gemäldes in *Dr. No* (dt. *James Bond – 007 jagt Dr. No*). Generell enthält *Skyfall* eine Fülle von Zitaten aus anderen Bond-Filmen, dazu zählt nicht zuletzt der berühmte Aston Martin DB5 mit dem Kennzeichen BMT 216 A und mit integrierten Maschinengewehren, der in *Goldfinger*, *Thunderball* (dt. *Feuerball*) und *GoldenEye* einen prominenten Auftritt hatte und den Sam Mendes für *Skyfall* extra als Originalstück aus dem Museum holen ließ. All diese Selbstzitate sind mehr als ein unterhaltsames Puzzle für Bond-Fans. Zusammengedacht mit der Thematik des Alterns fragen sie selbstkritisch: Ist James Bond als Typus und Genre noch zeitgemäß? Wo muss man ihn aktualisieren? Eine Anpassung an die aktuellen Zeitumstände (etwa in Bezug auf die ethnische, kulturelle, inhaltliche Ausgestaltung des Gegenspielers) liegt seit jeher in der Bond-Filmreihe, ja: „the world’s most famous British spy functions culturally as a social and political barometer“ (Brooks/Hill 2015, 121; vgl. Barmeyer/Scheffer 2020). Von „Atomangst bis Terrorgefahr“ (Kulbarsch-Wilke 2016, 58), von freier Liebe der 1970er bis #MeToo, von explodierenden Füllfederhaltern bis zum Web 2.0 – James Bond und seine Gefährt:innen (Gegenspieler, ‚Bond Girls‘, M, Q etc.) wandeln sich seit Jahrzehnten in Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen, sie sind ein „Seismograf [...] des Zeitgeistes“ (Greve 2012, 15; vgl. zur Dekonstruktion der ‚Bond Girls‘ in der ‚Ära Craig‘: Funnell 2018, zur Wandlung der Q-Figur: Hines 2018). Seit dem Einstieg von Daniel Craig und damit in den Filmen *Casino Royale*, *Quantum of Solace* und *Skyfall* werden dieses Thema Alt gegen Neu und die Frage der Zeitgemäßheit der Bond-Muster stark selbstreflexiv verhandelt – vor dem Hintergrund einer „cultural nostalgia“ (Brooks/Hill 2015, 121). Die bond-typischen Muster werden somit aktualisiert und an die Lebensweltbezüge der Bond-Fans angepasst, ohne mit ihnen freilich komplett zu brechen. Insofern ersteht James Bond in diesem Film nicht nur handlungslogisch, sondern auch im übertragenen Sinne eines „Resurrecting Bond“ (Brooks/Hill 2015, 120) wieder auf, was Bond auch dezidiert ausspricht. Auf Silvas ironische Frage, was Bonds Hobby sei, sagt dieser „Resurrection“ (Mendes 2012, 1:13:47).

Skyfall aktualisiert viele traditionsreiche Muster der Bond-Filme, indem er die Figuren M, Q und Moneypenny umschreibt, den Frauenverschleiß

des früheren Machos Bond zu mehr Monogamie und geschlechtlicher wie sexueller Ambiguität führt (Brooks/Hill 2015, 123–124), die Frauenfiguren generell komplexer anlegt, eine ‚schwarze‘ Hauptfigur (Moneypenny) einführt – und auch selbstironisch all die Technikgadgets früherer Bond-Ausstatter zurücknimmt: „Were you expecting an exploding pen? We don’t really go in for that anymore“ (Mendes 2012, 0:39:22), sagt Q in Anspielung auf das Schreibgerät in *GoldenEye*, wo übrigens Judi Dench zum ersten Mal in der Bond-Filmreihe als weiblicher M auftrat. Stattdessen wird der Bond in *Skyfall* seinen ‚Endgegner‘ Silva ganz *old fashioned* mit einem Messer töten.

Phase 3: Erneutes Zusammentreffen

Genau in der Mitte des Films tritt zum ersten Mal der bislang gesichtslose Gegenspieler (Silva) auf und diese Szene ist zugleich das erste Zusammentreffen von Bond und Silva. Ab diesem Moment sind durchgehend bis zum Ende immer drei Figuren existentiell aneinandergekettet, oder wie es Silva explizit zu Bond sagt: „It’s about her [= M]. And you, and me“ (Mendes 2012, 1:11:39). Damit steht zum ersten Mal in der Geschichte der Bond-Reihe nicht ein weltpolitisch oder großwirtschaftlich angelegtes Geschehen im Fokus, sondern ein privater, familialer Konflikt.

Es ergibt sich rasch eine prinzipielle Verwandtschaft zwischen Bond und Silva: Auch Silva war früher Geheimgagent, unterstand M und wurde von ihr der ‚höheren Sache‘ wegen geopfert (Mendes 2012, 1:22:22); Silva wurde dadurch existentiell in Psyche und Physis verletzt. Er fordert nun Rache, aber auch von M die vorenthaltene Wertschätzung, ja Liebe ein. Bond wird somit für ihn zum Bruder, mit dem als Rivalen er um die Liebe der Mutter konkurriert und dem er sich zudem emotional verbunden fühlt.

Beide wirken wie zwei Alter Egos, zwei Spiegelungen oder gar Spaltungen desselben Ichs. Mehr noch, bei dem gerade erwähnten ersten Zusammentreffen beider (Bond ist Silvas Gefangener auf einer Insel im südchinesischen Meer) kommt es zu einer homoerotisch höchst aufgeladenen Szene: Silva streichelt zärtlich und mit eindeutig homoerotischer Grundierung Bonds nackte Haut. Auf die anzügliche Frage Silvas, ob das Bonds erstes Mal (= seine erste homosexuelle Erfahrung) sei, erwidert Bond (durchaus in leicht flirtendem Ton): „What makes you think this is my first time?“ (Mendes 2012, 1:12:15). Diese Szene hinterfragt provokant die für die ganze Filmreihe so genretypische heterosexuelle Orientierung James Bonds und erweitert sie zum dezidiert queeren Muster des Begehrens. Auch wird die angelegte Beziehung von Brüdern um eine tabubrechend-inzestuöse, sexuelle Ebene erweitert, die psychoanalytisch betrachtet vielen familialen Beziehungen unterlegt ist.

In Fortführung biblischer Muster etwa der Rivalität von Kain und Abel kämpfen ab jetzt auch in *Skyfall* die feindlichen Brüder um die Vorherrschaft in der Familie und die Liebe der Mutter. Ähnlich wie Karl und Franz Moor in Friedrich Schillers *Die Räuber* ist natürlich mit dieser Bruderbeziehung archaischer Kampf, aber auch archaisches Leid verbunden. Bond

und Silva sind sich darin sehr ähnlich, ja Bond hat analoge traumatisierende Erfahrungen mit M und dem Leben gemacht wie Silva, dessen – natürlich ethisch grundsätzlich zu kritisierenden – Rachefeldzug man als Zuschauer:in psychologisch durchaus nachvollziehen kann und der wahrscheinlich trotz seiner verstörenden Monstrosität einer der größten Sympathieträger unter allen Bond-Bösewichten ist.

Zu Bond: Selbstverständlich vertritt jeder Bond-Darsteller an sich den Figurentypus des *Lonely Riders*, der aber hier neu akzentuiert wird. Der Bond in *Skyfall* wird durchweg als ein an Traumatisierungen und Schmerzen Leidender gezeigt: Er hat Narben und peinvolle Wunden, er leidet an Schlaflosigkeit und nimmt gegen all das Tabletten ein oder versucht sich durch übermäßiges Trinken und oberflächlichen Sex zu betäuben. Im Ganzen hat er eine starke Tendenz zur Selbstzerstörung, was sich an dem Trinkspiel mit einem giftigen Skorpion auf der Hand oder der konkreten Szene der Selbstverletzung, als er sich selbst Kugelsplitter aus der Brust operiert, zeigt. Ursachen und Folgen all dieser Verwundungen sind, wie das erstellte psychologische Gutachten über Bond artikuliert: „Psychological evaluation: Alcohol and substance addiction indicated. Pathological rejection of authority based on unresolved childhood trauma“ (Mendes 2012, 1:10:30–1:10:39). Dieses Kindheitstrauma liegt, wie uns der Film erzählt, in Bonds frühem Verlust der Eltern und dem empfundenen Verrat durch die ‚Ersatzmutter‘ M. Darin trifft er sich mit Silva, dessen Leidensweg derselbe zu sein scheint. Auch Silva ist weniger der kaltschnäuzige Schwerverbrecher als das Kind, das von der Mutter verlassen und enttäuscht wurde und darunter bis heute leidet. Ein Höhepunkt von *Skyfall* ist sicherlich die Szene, in der Silva zum ersten Mal M wiedersieht. Er nimmt seine Kieferprothese, die er nach einem gescheiterten (und in seiner Wahrnehmung: durch M verschuldeten) Selbstmordversuch tragen muss, aus dem Mund und zeigt sich M als monströs Entstellten und zugleich Verschrten: „Look upon your work, Mother“ (Mendes 2012, 1:21:17).

Auch frühere Bond-Filme, beispielsweise der in *Skyfall* immer wieder indirekt zitierte *GoldenEye* (1995), verweisen durchaus in Bezug auf James Bond und seinen jeweiligen Gegenspieler auf das Motiv der feindlichen Brüder, aber es bleibt dabei in jeder Szene klar, dass Bond der zweifellos gute und sein Gegenspieler der zweifellos böse Bruder ist. *Skyfall* hingegen löst diese Dichotomie von Gut und Böse auf. Ästhetisch-visuell geschieht dies etwa durch das ähnliche Aussehen aller Agenten unterschiedlichster Lager oder die dezidierte Umkehrung von Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß: Bond ist zumeist dunkel gekleidet und hat dunkles Haar, wohingegen Silva oft helle Kleidung trägt und helles Haar hat. Hinzu kommen zahlreiche intermediale Referenzen und Prätexte (vgl. Smith 2016, 164), die häufig die Frage der Verwandtschaft von Ermittler und Täter sowie eine Sympathie mit dem Monstrum thematisieren: Sowohl Bond mit Atemmaske beim Belastungs-EKG auf dem Laufband im unterirdischen Headquarter des MI6

Abb. 3 Die erste Wiederbegegnung von M und Silva, inszeniert frei nach Hannibal Lecters Gefangenschaft (und später Ausbruch) in *The Silence of the Lambs* (Mendes 2012, 1:18:25)



als auch später der dort in einem Glaskäfig gefangengehaltene Silva erinnern an Hannibal Lecter in Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (dt. *Das Schweigen der Lämmer*, 1991); die Verfolgungsjagd zwischen Bond und Silva durch die Kanalisation bzw. unterirdischen Gänge von London erinnert an Carol Reeds *The Third Man* (dt. *Der dritte Mann*, 1949). In beiden Filmklassikern geht es um eine emotionale Bindung von Jäger und Gejagtem, von gutem ‚Ermittler‘ und bösem Mörder, also um *sympathy for the devil* wie hier bei Bond und Silva (Abb. 3).

Daraus folgt inhaltlich: Versteht man Silvas Enttäuschung nicht durchaus und teilt Bond diese nicht ebenfalls? Ist Ms Haltung beiden Männern gegenüber wirklich vertretbar oder bleibt nicht das ethische Problem bestehen, dass das Opfern Silvas und Bonds für eine höhere Idee oder eine sonst noch größere Zahl potentieller Opfer trotzdem eine illegitime Zerstörung einer Persönlichkeit darstellt? Und inwiefern ist M als Individuum dafür verantwortlich bzw. umgekehrt gefragt: Wo wird durch ihr individuelles Handeln die Unmenschlichkeit eines Systems (Geheimdienst), einer Ideologie (Heroisierung der Selbstopferung fürs Vaterland), eines anthropologischen Beziehungsmodells (Kernfamilie) deutlich?

Diese Verquickung von Geheimdienst- und Familienthema hat noch einen anderen, dieses Mal eminent psychologischen und sozialkritischen Effekt: Bonds und Silvas Kampf ist neurotisch, eine retrogenetische Inszenierung kindlicher Verhaltensweisen. So wirkt ihre Verfolgungsjagd durch die Londoner U-Bahn wie ein Kinderspiel: Die beiden Buben spielen Fangen, rutschen auf dem Geländer zwischen zwei Rolltreppen, verstecken sich in allerlei Schränken und Türen, verkleiden sich (sogar als Polizist), spielen ganz wortwörtlich mit Eisenbahnen (nur dieses Mal mit lebensgroßen) und bedienen sich in Silvas Worten im ganzen Arsenal eines „toy store“ (Mendes 2012, 1:33:55). Die genretypische Verfolgungsjagd wird als neurotisches Kinderspiel inszeniert, was sympathische Selbstironie zeigt, aber auch gesellschaftskritisch Krieg, Geheimdienstarbeit und falsche Politik als männlich-neurotisches Kinderspiel entlarvt.

Apropos Abenteuerspiel der Jungen: Wie steht es eigentlich um das Mädchen der Familie, die Schwester? Hier kommt Eve ins Spiel; in ihr – als nun *Woman of Colour* und starke, aktive Frau – nimmt *Skyfall* eine interessante Uminterpretation und Aktualisierung der traditionellen Figur Miss Moneypenny vor (vgl. Funnell 2018, 17–19; Shaw 2015; Dodds 2015). Moneypenny ist in den älteren Bond-Filmen die Sekretärin von M, die mit Bond jeweils anzügliche Flirtgespräche führt, die aber nie in eine gemeinsam verbrachte Nacht münden (vgl. Shaw 2015, 77). Diese erotische Spannung bei gleichzeitiger Unberührbarkeit, ja dem Verbot der erotischen Erfüllung legt die Beziehung eines Bruders zur Schwester nahe, mit der *Skyfall* in Bezug auf Eve und Bond ausgiebig spielt. Zwar wird geflirtet und begehrt, aber nicht vollzogen (der *sexy talk* zwischen beiden bleibt rein verbal, schließlich gehört es zum eingeführten Muster der Bond-Filmreihe, dass jeder Geschlechtsverkehr zwar züchtig abgeblendet, aber in der Vorstufe stets explizit gezeigt wird; das fehlt hier im Gegensatz zur Sexszene zwischen James Bond und Sévérine unter der Dusche). In Handlung und Bildsprache parallelisiert und verbindet der Film zudem immer wieder die drei Figuren Bond, Eve und Silva in ihrem leidvollen Abhängigkeitsverhältnis von M: Auch Eve fühlt sich durch Ms Befehle bis ins Innerste verletzt; zudem sitzt Bond in zwei parallel gebauten Szenen jeweils auf einem Stuhl und wird einmal von Eve (beim Rasieren), das andere Mal von Silva (bei der Gefangennahme auf der Insel) erotisch am Hals berührt. Solche parallel gestalteten Szenen deuten die Verwandtschaft des Trios an und machen Eve zur Schwesterfigur für Bond und Silva. Freilich, das Band zwischen den Brüdern ist stärker. Sobald Silva in Bonds Leben tritt, verliert Eve an Wichtigkeit, ja verschwindet über weite Strecken ganz aus der Handlung. Ebenso marginal bleibt übrigens neben dem Figurentypus Schwester der Figurentypus Freundin: Die beiden Brüder Bond und Silva stehen zwar auf dieselbe Frau (Sévérine), aber diese wird rasch mit einem pervertierten Tell-Schuss im brüderlichen Wettschießen exekutiert. Im großen Liebes- und Kampfesbünd der Brüder, im Familiengefüge spielt sie als Externe keine nennenswerte Rolle.

Phase 4: Heimkehr

Dieser regressive Weg zurück in die eigene Kindheit und die psychotherapeutische Neu-Verhandlung traumatischer Familienbeziehungen steigert sich nun noch in der letzten Phase des Films: Bond bringt M aus Schutz vor Silva auf das Landgut Skyfall, wo er aufwuchs. Dort wurde er als Junge früh zur Vollwaise. Das Herrenhaus Skyfall mit seiner verstaubten, mit weißen Tüchern abgedeckten Möblierung ist Raum der Erinnerung an Bonds Kindheit, und die Fahrt dorthin wird zur Reise „Back in time“ (Mendes 2012, 1:40:40). Die vorher weltumspannende, facettenreiche Handlung des Films konzentriert sich nun – für einen Bond-Film unüblich – auf fast kammerspielartige Weise und hier erkennt man vielleicht Sam Mendes' Regieerfahrung im Theater. Die aristotelischen Einheiten von Ort,

Zeit und Handlung werden ebenso strikt eingehalten wie die Reduktion des Figurenpersonals: Räumlich und zeitlich verengt sich das Geschehen auf einige Abendstunden auf Gut Skyfall, personell und handlungslogisch auf die Kernfamilie und ihre Beziehungen. Interessanterweise wird hier nämlich die Kernfamilie symbolisch – wie bei psychotherapeutischen Akten der Familienaufstellung – komplettiert. Neben die Mutter (M) und die beiden Söhne (Bond, dann Silva) tritt handlungslogisch recht unvermittelt und für das Action-Geschehen eher funktionslos eine neue Figur, die später nach dem Showdown dann auch wieder spurlos verschwindet: ein alter Wildhüter namens Kincade, der James Bond von frühester Kindheit an kennt und als Vaterfigur inszeniert wird. Kincade umarmt und stützt M wie ein Ehemann und nimmt Bond wie ein Vater zu Schießübungen mit. Kincade nennt Bond explizit „son“ (Mendes 2012, 1:50:05), M ist seine „Emma“ und er benutzt ganz selbstverständlich „wir“ für James, „Emma“ und sich. Bond und M ziehen sich auch um. Der schicke Londoner Businesslook weicht der Freizeitkleidung im Landhausstil, was die Inszenierung einer kleinen, heilen Familie vom Land, bestehend aus Vater, Mutter und Sohn perfekt macht. Nur: Diese kleine, heile Familie verbarrikadiert sich gerade gegen den ‚verlorenen Sohn‘, den ‚bösen Sohn‘, der von ihnen ausgeschlossen wurde und nun mit Macht wieder zurück in die Familiengemeinschaft drängt.

Hier wird nochmals der bereits angesprochene Gegensatz von Archaisch-Vergangenem und Modernistisch-Gegenwärtigem eröffnet und gezeigt, dass das Alte nicht unbedingt schwach und überholt ist, sondern das Moderne und Junge durchaus schlagen kann. Denn während Silva mit allen Mitteln modernster Waffentechnik und sogar einem Hubschrauber die Schlacht um Skyfall beginnt, haben M, Kincade und Bond nur alte Waffen (eine alte Jagflinte, etwas uraltes Dynamit und ein Messer), dafür aber viel Kreativität. In einer an Bricolage und auch z. B. die selbstgebauten Einbrecherfallen in Filmen wie Chris Columbus’ *Home Alone* (dt. *Kevin – Allein zu Haus*, 1990) erinnernden Weise basteln sie Verteidigungswaffen (etwa zerplatzende Glühbirnen oder explodierende Bodenbretter). Dies zitiert, wie bereits erwähnt, einerseits selbstironisch die klassischen Bond-Gadgets und zeigt andererseits kritisch, dass Kampf und Krieg häufiger ein tragisches Kinderspiel mit neurotischer Grundierung als eine heroische Schlacht für ehrenvolle Ziele sind. In diesem Sinne ist der nun folgende Showdown geradezu gespickt mit intermedialen Verweisen und Selbstzitat: Das Warten von Bond, M und Kincade auf Silva und seine Bande zitiert ein klassisches retardierendes Moment vieler Western-Filme und wendet dieses wiederum psychoanalytisch. In den Szenen des Wartens haben die Figuren nun Zeit für therapeutische Gespräche, Reflexionen über Fehler und Verletzungen der Vergangenheit (M: „I fucked this up, didn’t I?“; Mendes 2012, 1:49:27). Oder der Song, mit dem Silva seine gloriose Heimkehr zur Familie unterlegt, nämlich *Boom Boom* (1964) von der Band *The Animals*, äußert auf groteske Weise Silvas psychische Zerrissenheit zwischen Tötungsabsicht und Liebeserklärung: „Boom, boom, boom, boom/Gonna shoot you right down/Take you in

Abb. 4 M und Kincade betrachten – in der Pose eines älteren Elternpaares – auf der Flucht das brennende Herrenhaus Skyfall (Mendes 2012, 1:57:39)



my arms/I'm in love with you/Love that is true“ (Mendes 2012, 1:53:26–1:53:39). Noch weitere intermediale Referenzen ließen sich anführen, um zu belegen, wie hochkomplex, symbolisch aufgeladen und zugleich selbstreflexiv dieser mitreißende Showdown von *Skyfall* ist.

Nach einem wahrhaft apokalyptischen Szenario, bei dem Bond und Silva wie kleine Jungs bei einem ihrer Kinderspiele, aber in einer psychoanalytisch hochaufgeladenen Zerstörungswut das Herrenhaus Skyfall und damit den Sitz der Herkunftsfamilie wechselseitig in die Luft jagen (Bond: „I always hated this place“; Mendes 2012, 1:58:45), spitzt sich das Geschehen nochmals zu und erreicht endgültig die Qualität eines dramatischen Kammerstücks: Kincade und M sind in inniger, sich stützender Umarmung in eine verfallende Kapelle geflohen (Abb. 4), was biblische wie psychoanalytische Assoziationen von Eltern, Alter, Maria und Josef auf der Flucht aufruft. In dieser Kirche, auf dessen Kirchhof Bonds biologische Eltern begraben sind, kommt es zum zweiten, finalen Showdown, der zwar eine gewisse bondtypische Dynamik hat, aber sich viel Zeit für psychoanalytische Klärungen und statische, biblische Tableaus nimmt: Silva agiert sein *doublebind* mit seiner Mutter M zwischen Liebe, Hass, Begehren, Aggression, Anteilnahme, Schuld etc. aus und wünscht sich mit ihr den gemeinsamen Liebestod durch dieselbe Kugel („Free both of us...“; Mendes 2012, 2:06:31), wird dann aber durch den konkurrierenden Bruder Bond ganz archaisch, phallisch und patriarchal mit einem Messer getötet, das dieser zuvor von dem Vater Kincade erhalten hat. Danach stirbt die Mutter M langsam in den Armen des Sohnes Bond, was als umgekehrte Pietà in Szene gesetzt wird (vgl. Kunze 2015, 244; zum Kontext der Pietà im Familienmodell: Koschorke 2001, 48–50). Zurück bleibt ein ‚Schnappschuss‘ der besonderen Art, der all die zerstörerische Kraft von Familienbindungen abschließend tableauartig in Szene setzt: Die tote Mutter (M) liegt in den Armen des einen Sohnes (Bond) unter trauriger Anteilnahme des Vaters (Kincade) und neben der Leiche des anderen Sohnes (Silva). Das – handlungslogisch übrigens recht unmotiviert und daher nur symbolisch aufzufassende – orangefarbige Licht, das von draußen durch die Fenster hereinfällt, deutet die Überwindung der ansonsten graublau

gründierten Familientraumata und eine gewisse familiäre Versöhnung an. Was bleibt von dieser Familie? Das zeigen uns erneut erfreulich selbstironisch und unpathetisch die Schlusseinstellungen: Das Geschwisterpaar James Bond und Eve Moneypenny sowie ein skurriler Erinnerungsgegenstand an die tote Mutter, den M testamentarisch an James vermacht hat: eine lädierte Porzellan-Bulldogge mit Englandflagge.

Fazit

Kaum ein Bond-Film ist so psychoanalytisch oder familiensoziologisch – und, selbst mit größter Wertschätzung für viele andere Bond-Filme gesagt, so brillant wie *Skyfall*. Dieser Film zeigt in einer innovativen Bildsprache jene anthropologischen Grundmuster familiärer Bindungen und reflektiert sie in komplexer Weise: die Liebes- und Hassbande zwischen Mutter und Söhnen, die Solidarität und Rivalität von Geschwistern. Hinzu kommen große Fragestellungen wie das Altern oder die Legitimität und ethische Problematik von Opferhandlungen, die zudem gesellschaftsdiagnostisch aufgeladen sind. Zur Umsetzung dieser Inhalte werden zahlreiche Prätexte aus unterschiedlichen Medien (Literatur, Bildende Kunst, Film) herangezogen und mit mythisch-biblischen Elementen verquickt. Die Selbstzitate aus der Bond-Filmreihe steigern natürlich den Unterhaltungswert von *Skyfall* gerade für Bond-Fans, aber schaffen es in erster Linie, eine kluge und selbstkritische Reflexion über das eigene Genre anzustellen: Wo ist James Bond überzeitlich, und wo muss man James Bond dringend umschreiben, um ihn einer veränderten Zeit und ihrer Politik, ihrem Geschlechterbild, ihrer Technik etc. anzupassen? *Skyfall* inszeniert eine Wiederauferstehung, eine neue Variation von James Bond. Statt alte, problematische Muster eines ‚Weiß gegen Schwarz‘, ‚Gut gegen Böse‘ festzuschreiben, löst er diese auf und lässt auch keine vereinseitigende Rezeption zu. *Skyfall* ist ein künstlerisch versierter, ein kluger und zugleich ein hochunterhaltsamer Bond-Film – und er gehört zweifellos in einen „Kleinen Kanon großer Filme“.

FILM

Mendes, Sam (Reg.): *Skyfall*. DVD. 2012.

LITERATUR

- Barmeyer, Christoph/Scheffer, Jörg (Hrsg.): *The Spy who impressed me. Zur kollektiven Wirkung und kulturellen Bedeutung von James Bond-Filmen*. Wiesbaden ²2020.
- Brooks, Karen/Hill, Lisa: Resurrecting Bond: Daniel Craig, Masculinity, Identity and Cultural Nostalgia. In: Claire Hines (Hrsg.): *Fan Phenomena: James Bond*. Bristol 2015, 120–129.
- Dodds, Klaus: „It’s Not for Everyone“. James Bond and Miss Moneypenny in *Skyfall*. In: Lisa Funnell (Hrsg.): *For His Eyes Only: The Women of James Bond. Foreword by Christoph Lindner*. London/New York 2015, 214–223.

- Dodds, Klaus: Shaking and Stirring James Bond: Age, Gender, and the Resilient Agent in *Skyfall* (2012). In: *Journal of Popular Film and Television* 42/3 (2014), 116–130.
- Funnell, Lisa: Reworking the Bond Girl Concept in the Craig Era. In: *Journal of Popular Film and Television* 46/1 (2018), 11–21.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*. München ²2006.
- Greve, Werner: *James Bond 007: Agent des Zeitgeistes*. Göttingen 2012.
- Hines, Claire: „Brave New World“: The New Q, Masculinity, and the Craig Era Bond Films. In: *Journal of Popular Film and Television* 46/1 (2018), 46–55.
- Holliday, Christopher: Mothering the Bond-M Relation in *Skyfall* and the Bond Girl Intervention. In: Lisa Funnell (Hrsg.): *For His Eyes Only: The Women of James Bond. Foreword by Christoph Lindner*. London/New York 2015, 265–273.
- Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt a.M. ³2001.
- Kulbarsch-Wilke, Julia: *James Bond und der „Zeitgeist“: Eine Filmreihe zwischen Politik und Popkultur*. Münster/New York 2016.
- Kunze, Peter C.: From Masculine Mastermind to Maternal Martyr: Judi Dench’s M, *Skyfall*, and the Patriarchal Logic of the James Bond Films. In: Lisa Funnell (Hrsg.): *For His Eyes Only: The Women of James Bond. Foreword by Christoph Lindner*. London/New York 2015, 237–245.
- Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 1995.
- Neuhaus, Stefan: *Revision des literarischen Kanons*. Göttingen 2002.
- Ruf, Oliver: Wie wertet man Literatur? In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013, 393–397.
- Schwanebeck, Wieland: Fighting on the Home Front: *Skyfall* (2012) and James Bond’s London. In: Oliver von Knebel Doeberitz/Ralf Schneider (Hrsg.): *London post-2010 in British Literature and Culture*. Leiden/Boston 2017, 160–176.
- Shaw, Kristen: The Politics of Representation: Disciplining and Domesticating Miss Money Penny in *Skyfall*. In: Lisa Funnell (Hrsg.): *For His Eyes Only: The Women of James Bond. Foreword by Christoph Lindner*. London/New York 2015, 70–78.
- Smith, James: „How Safe Do You Feel?“ James Bond, *Skyfall*, and the Politics of the Secret Agent in an Age of Ubiquitous Threat. In: *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies* 43/1 (2016), 145–172.