

Anna Fimiak-Chwiłkowska
(Poznań)

ZWISCHEN DEM TEXT UND SEINEM BILD. DER ROMAN *DR NO* VON IAN FLEMING UND SEINE VERFILMUNG (ENGLISCH, DEUTSCH, POLNISCH)

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn. [...]
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!¹
Johann Wolfgang Goethe

1. Intermedialität als Fundierung der Verfilmung

Die starke Hinwendung zum Bild, eingeleitet durch die rasante Entwicklung der Kommunikationsmedien im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“², war im 20. Jahrhundert auf keinen Fall eine neue Erscheinung. Es gab schon früher Phasen der intensiven Beschäftigung mit dem Bild³, jedoch galt die Sprache in diesen Wechselbeziehungen als dem Bild überlegen⁴. Die erste „Erfindung“ der technischen Reproduzierbarkeit – der Buchdruck – hatte eine enorme Konjunktur des Sprachlichen zur Folge. Die Medientransformation des 20. Jahrhunderts hat die Hegemonie der

¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. www.gutenberg.org/cache/epub/2229/pg2229.html [Zugriff am 20.10.2014].

² Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1996 (1969).

³ Vgl. Roß, Dieter: *Der Sprachverlust der Massenmedien und seine publizistischen Folgen. Medienkritische Anmerkungen zum Siegeszug des Sichtbaren*. In: Möhn, Dieter/ Roß, Dieter/ Tjarks-Sobhani, Marita (Hrsg.): *Mediensprache und Medienlinguistik*. Frankfurt am Main 2001. S. 371-384, hier S. 371.

⁴ Vgl. Seebaß, Gottfried: *Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen*. In: v. Graevenitz, Gerhart/ Rieger, Stefan/ Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen 2001. S. 223-242, hier S. 224.

Schrift in ihren Grundfesten erschüttert. Das sog. „Bilderflut-Syndrom“⁵ hat die „semitische Landschaft“⁶ verändert. Die pessimistischen Prognosen in Bezug auf den propezeiten Sprachverlust⁷ gegenüber der Macht des Bildes haben die Unvermeidlichkeit des Visuellen mit großer Eindringlichkeit vor Augen geführt.

Es steht heutzutage außer Zweifel, dass die medientechnischen Erfindungen die Kommunikation deutlich verändert haben und die Bildlichkeit zu einem der Kriterien bei der Selektion von Informationen⁸ geworden ist, dieser Wandel brachte aber ein bestimmtes Potenzial mit sich. Die durch die technische Transformation gewonnenen neuen Modalitäten der Beziehungen zwischen dem Textuellen und dem Bildlichen werfen ein neues Licht auf den Gegenstand modalitätsorientierter Untersuchungen. Die Frage nach dem Umgang mit dem Textuellen und dem Übergang zum Bildlichen, die den zentralen Punkt der Ausführungen bilden, fußt auf keinen Fall auf der Skepsis gegenüber dem Bild bzw. Überlegenheit-Relationen zwischen den beiden Phänomenen. Das vorausgeschickte Zitat aus Goethes *Faust* soll richtungsweisend sein, denn das Ziel konstituieren vielmehr die Wechselbeziehungen zwischen der Sprache und dem Bild, ihre Abhängigkeiten und das daraus gewonnene Gestaltungspotenzial, nicht aber die Frage, was „im Anfang“ war, zu beantworten oder festzustellen, welches der Medien überlegen ist. Intermedialität wird hier eher als ein „intendiertes Bedeutungsfeld aus einer Vielfalt von qualitativ unterschiedlichen, zwischenmedialen Praxen“⁹ aufgefasst, als Spannungsfeld für die Fragestellung, wie mit dem Textuellen erstens bei der Übertragung in eine andere Sprache und zweitens in ein anderes Medium umgegangen wird. Solch eine bipolare Konstitution des Untersuchungsobjekts verlangt eine nähere Ausarbeitung.

Die Diskussion um die Adaptation¹⁰ literarischer Vorlagen für die Ziele der Kinematographie ähnelt ein wenig dem vorangestellten Streit um den Vorrang der

⁵ Vgl. Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden.* Berlin 2004, aber auch: Bathrick, David/ Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial.* Amsterdam, New York 2012; Deppermann, Arnulf/ Linke, Angelika (Hrsg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift. Bild und Ton.* Berlin 2010.

⁶ Stöckl, op. cit., S. 1.

⁷ Roß, op. cit., S. 382.

⁸ Ibidem, S. 376f.

⁹ Bathrick, David/ Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *In Between – Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung.* In: Dies. *Literatur inter- und transmedial.* Amsterdam, New York 2012. S. 7-28, hier S. 11.

¹⁰ Die Begriffe (Literatur)Verfilmung und (Literatur)Adaptation werden hier synonymisch im Sinne des Umgangs mit dem Stoff eingesetzt, obwohl sich die Autorin der Diskussion um diese Begriffserklärung bewusst ist. Vgl. dazu u.a. Mieth, Angela (Hrsg.): *Inspiziert von... Literaturadaptationen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten.* Berlin 2002 oder Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000).* In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung.* Würzburg 2008. S. 11-30, hier S. 14.

Sprache gegenüber dem Bild. Literatur gilt auch hier als Vorbild, als Primat gegenüber der Ikonizität. Der Film als Bildersequenz sei nur ihre reine und unvollkommene Nachahmung. Die Frage nach den Grenzen der Verfilmbarkeit sei hier also völlig legitim. Es gibt literarische Texte, die im Hinblick auf ihre „Gattungs- oder Erzählspezifik für untauglich für Kinozwecke gehalten (werden – Anm. AF), andere dagegen gelten als beinahe fertige Drehbücher, weil sie ihrer Struktur nach der filmischen Schreibweise nahe stehen“, worauf Keşicka aufmerksam macht¹¹. Die Gegner des Transfers von Literatur auf die Leinwand beharren jedoch darauf, diese Prozedur führe zur „Demontage der Literatur“¹² und der „Ausschlachtung der Dichtkunst“¹³. Eine solche Auffassung des Gegenstandes, die Verfilmung sei schwer erreichbar, würde die Analyse der vorliegenden Arbeit auf das Aufdecken von Unzulänglichkeiten reduzieren. Es ist aber hier nicht das Ziel, eine Vergleichsanalyse durchzuführen, die „[die] ‚Verluste‘ wie Verkürzungen, Vereinfachungen, das Aufgeben der Komplexität der literarischen Vorlage usw. bemängelt“¹⁴. Der Film hat den Eigenständigkeitsstatus und die eventuellen Beschränkungen sowohl technischer als auch sprachlicher Provenienz beim Transfer zwischen den beiden Medien Text und Bild, hier als Bilder-Sequenz im Film verstanden, sind Konstituenten eines vielschichtigen Prozesses und müssen als solche analysiert werden. Eine wie immer geartete Werktreue wird in den folgenden Ausführungen demnach nicht zum Faktor der vergleichenden Analyse. Interessanter erweist sich hier vielmehr die Frage nach den Umständen der Rekonstruktion des Textuellen in einer anderen Sprache und dessen Verbildlichung mithilfe filmischer Mittel. Die vorliegende Studie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sollte eher als eine Bestandsaufnahme zum Umgang mit dem Textuellen und seinem Übergang ins Bildliche verstanden werden.

2. *You only live twice* oder zur Doppelexistenz des Textes

Die Medientransformation hat gewiss einen enormen Einfluss auf die Wahrnehmungsgewohnheiten der Gesellschaft ausgeübt. Die von Preußner und Bathrick definierte „Pluralität der medialen Träger“¹⁵ konstituierte eine neue Herangehensweise an die Literatur und führte dazu, dass die „Schrift deshalb nicht mehr alleiniger

¹¹ Keşicka, Karolina: *Adaptation als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen*. Dresden-Wrocław 2009. S. 78.

¹² Ibidem, S. 86.

¹³ Knilli, Friedrich: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München 1967, S. 12.

¹⁴ Sölkner, Martina: *Über die Verfilmung und ihren „künstlerischen Wert“*. In: Neuhaus: op. cit., S. 49-62, hier S. 57.

¹⁵ Bathrick, op. cit., S. 13.

Garant von Sinngenerierungen im Bereich der Literar-Ästhetik wurde“. Die Forscher merken mit Recht an, dass die mediale Vervielfältigung das Millionen-Publikum noch vergrößert, indem „ein Bestseller verfilmt wird, und der Soundtrack vertrieben und der Roman zusätzlich als Hörbuch gelesen oder inszeniert, als Hörspiel, distribuiert“. Ein Paradebeispiel für diese Erscheinung bildet einer der hier zum Gegenstand der Analyse gewählte Roman aus der Serie über den Superagenten James Bond von Ian Fleming, *Dr No*¹⁶. Die Verfilmung der literarischen Vorlage setzte eine unaufhaltsame Erfolgsgeschichte in Gang. Die Popularität, die die Abenteuer des Hauptprotagonisten gewonnen haben, beweist, dass das Problemfeld nach dem „Unabhängigkeitsgrad der Adaptation im Verhältnis zu seinem literarischen Original“¹⁷, auf den Kęsicka aufmerksam machte, hier eine interessante Dimension gewann. Die Analyse der Erscheinungen um das Bond-Phänomen lässt den Schluss ziehen, man habe es hier nicht mit der „Konkretisierung des literarischen Werkes, deren Entstehung nur durch die Existenz der literarischen Vorlage legitimer wurde“¹⁸, sondern mit einem völlig eigenständigen Werk zu tun, oder – um sich der Formulierung aus der Bond-Serie zu bedienen, das Werk „lebt nur zweimal“¹⁹. Den Einfluss der Verfilmung auf das Publikum sieht man sowohl bei den Kennern als auch bei den Gegnern der Serie. Erkennbar als Folge des intermedialen Transfers sind sowohl die den einzelnen Filmen entnommene Musik²⁰, auch die Schauspieler²¹, die Gadgets, aber auch Produkte im Sinne des von der Kommunikationspolitik des Marketing definierten Product-placement²². Die Auswirkungen des 007-Agenten lassen sich auch in wissenschaftlichen Disziplinen feststellen, z.B. in der Astronomie – einer der Planetoiden hat die Nummer 9007²³ oder in der für die Erforschung des Bond-Syndroms gegründeten sog. Bondologie²⁴. Die Bond-Serie erfreut sich auch bestimmter Popularität im Transfer auf andere Medien wie Computerspiele oder Comics.

¹⁶ Fleming, Ian: *Dr No*. London 2006 (1957). Die Zitate werden mit der Abkürzung JB versehen.

¹⁷ Kęsicka, op. cit., S. 78.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Einer der Titel sowohl des Romans als auch der Verfilmung. Im Original *You only live twice*, 1964.

²⁰ Markant ist hier, dass der Titelsong für alle Adaptationen von den größten Stars der Musikindustrie zum Zeitpunkt der jeweiligen Verfilmung aufgeführt wurde.

²¹ Bekannt ist der Streit unter den Fans, welcher der Darsteller sich als James Bond bewiesen habe und der beste sei. Es überwiegt Sean Connery, aber auch seine Nachfolger Roger Moore, Timothy Dalton, George Lazenby, Pierce Brosnan und der letzte Bond – Daniel Craig finden seine Befürworter.

²² Beispielsweise die Phrase „Shaked not mixed“ in Bezug auf eine Marke von Spirituosen oder die Automarke Aston Martin.

²³ Vgl. Śmiałkowski, Kamil M.: *bond.leksykon*. Bielsko-Biała 2009, S. 19.

²⁴ Der wohl bekannteste Bondologe ist der italienische Semiotiker Umberto Eco.

3. My Name's Bond... James Bond

Die Verfilmung der Literatur, auch der Trivialliteratur, stellt zweifelsohne die Fragen nach den Problemen zur Diskussion, die sich aus diesem Transfer ergeben. Das eine Medium fußt stark auf dem Textuellen, Sprachlichen, das andere hingegen ist eher dem Bildlichen zugewandt. Dies impliziert einerseits eine Interdependenz zwischen den beiden Trägern, andererseits schafft es ein interessantes diskursives Potenzial. Legitimiert werden die Fragen nach dem Wesen des Übertragens eines Textes in ein Bild sowie nach den zur Verfügung stehenden Mitteln, die eine möglichst stimmige Rezeption des Romans und des Films sicherstellen. Eine interessante Dimension gewinnt der Gegenstand der Analyse im Kontext der Übersetzung in andere Sprachen.

Die Literatur im Allgemeinen bedient sich der Sprache als Medium, die über bestimmte Mittel für die Ziele der Realisierung des Textuellen verfügt und dabei „in mehrfacher Weise bildlich“²⁵ ist. Der Umgang mit dem Textuellen lässt also viel Raum für die Vorstellungskraft. Die Perzeption des Textuellen – der Projektionsvorgang²⁶ – ist stark vom Erfahrungsraum und Vorstellungsvermögen des Einzelnen geprägt. Der Film gebraucht hingegen in der Wechselbeziehung zu seinen Rezipienten (Zuschauern) das Bild als sein Medium, das zwar „effektiv und affektiv“²⁷ die Aufmerksamkeit lenken kann, im Gegensatz zur verbalen Sprache aber die Vorstellung von Gegebenheiten im Voraus liefert. Das Wahrnehmen des Textuellen verläuft also von dem sprachlichen Zeichen über die Stufe *mentaler Bildlichkeit* auf die Bildperzeption hin. Die Wahrnehmungskette fußt auf der Rekonstruktion eines gedanklich umrissenen Bildes. Das Wahrnehmen des Bildlichen im Film verhält sich binär vom Sehen auf das Aufnehmen im Vorgang der *visualisierten Bildlichkeit*. Auf diesen Makel der Verfilmungen verweist auch Keşicka²⁸: „Der Filmrezipient glaube, dass das wahrgenommene Bild dem dargestellten entsprechende“. Es bildet sich demzufolge eine Art von Referenz auf die literarische Vorlage, die nicht selten von der filmischen Verbildlichung abweicht. In diesem Zusammenhang relevant ist also die Polarisierung der beiden Phänomene Literatur und Film in ihrer Auswirkungskraft, indem das Textuelle auf die Deduktion²⁹ hinausläuft und an die konstruktiven Fähigkeiten beim Rezipienten in Bezug auf das Bildliche appelliert. Das Bildliche, das im Film im Voraus angeboten wird, ist eher induktives Re-Konstruieren

²⁵ Stöckl, op. cit., S. 1.

²⁶ Vgl. Goldstein, Bruce: *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg 2002 oder Gibson, James Jerome: *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*. Übersetzt von Ivo und Erika Kohler und Marina Groner. Bern 1981 (1973).

²⁷ Stöckl, op. cit., S. 2.

²⁸ Keşicka, op. cit., S. 24.

²⁹ Epstein, Jean: *Le Cinéma du diable*. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. Bd. I, Paris 1974, S. 21. http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/Epstein_cinema_du_diable.pdf [Zugriff am 20.09.2014].

durch den Zuschauer. In diesem Sinne kann man von einer Art Manipulation sprechen, weil die Induktion, auf Vermittlung fester Bilder fußend, den Zuschauern die Imaginationsarbeit abnimmt und deren Rezeption direkt steuert. Eines der Effekte ist die umgehende Abrufung dieser Bilder im Gedächtnis bei einem Impuls³⁰. Was aber der Zuschauer durch diesen Prozess gewinnt, ist die Möglichkeit, aktiv zu sein, weil sich das Bild stets ändert, im Gegensatz zu den Bildern im Textuellen, die durch den Erzähler gefiltert werden³¹.

Vor diesem Hintergrund der definieren Problemfelder erweist sich die Übersetzung als die nächste Stufe der Umarbeitung eines literarischen Originals. Die darauf folgende Analyse wird deswegen zweidimensional verlaufen. Den Ausgangspunkt bildet der Roman *Dr No* von Ian Fleming. Die erste Stufe der Analyse konzentriert sich auf den übersetzungsrelevanten Vergleich der englischen Textvorlage mit den Übersetzungen ins Deutsche³² und Polnische³³. Es soll exemplifiziert werden, anhand welcher Mittel das Textuelle verbildlicht wird und wie diese Bilder von den Übersetzern in eine andere Sprache vermittelt werden können. Auf der zweiten Stufe der Analyse soll untersucht werden, wie das Textuelle in „images dynamiques“³⁴ umgewandelt wird und ob diese Verbildlichung auch in anderen Sprachen rekonstruiert wird. Den Gegenstand bilden hier die Verfilmung auf Englisch³⁵ und die in Deutschland³⁶ und Polen³⁷ distribuierten Versionen. Als problematisch erweist sich bei dem Vergleich der Verfilmungen in diesen Sprachen das für die Übersetzung der Dialoglisten gewählte Verfahren, das von dem Produzenten und nicht vom Übersetzer bestimmt wird und sehr von der Verankerung der jeweiligen Methode im jeweiligen Staat abhängt. Jedes dieser Verfahren zielt aus technischen Gründen auf einen wenig anderen Aspekt, was nicht ohne Bedeutung für die Umarbeitung des Originaltextes ist³⁸. In der medialen Übersetzung in Deutschland hat sich vorwiegend die Synchronisation bewährt, wobei in Polen diese eher in den Zeichentrickfilmen für die Kinder eingesetzt wird. Für die Kinozuschauer wird am häufigsten die Untertitelung angefertigt und für die Distribution der Filme auf den

³⁰ Als Folge davon sind die festen Einbindungen z.B. der Schauspieler wie Sean Connery mit der dargestellten Person von James Bond.

³¹ Sölkner, op. cit., S. 58.

³² Fleming, Ian: *Dr. No*. Ins Deutsche übertragen von Stephanie Pannen und Anika Klüver. Ludwigsburg 2013. Alle Zitate werden mit der Abkürzung SP versehen.

³³ Fleming, Ian: *Dr No*. Przełożył i objaśnieniem opatrzył Robert Stiller. Warszawa 2008. Alle Zitate werden mit der Abkürzung RS versehen.

³⁴ Zu dieser Formulierung vgl. Epstein, op. cit., S. 19, auch Małgorzata Korycińska-Wegner: *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main 2011.

³⁵ *Dr. No*. [Blu-ray] Directed by Terence Young. Imperial CinePix: Warszawa 2007.

³⁶ *James Bond jagt Dr. No*. [DVD] Regie: Terence Young. EON Productions Ltd. 2000.

³⁷ *Dr No* [DVD] Reżyseria: Terence Young. MGM Home Entertainment Inc. 2007.

³⁸ Vgl. dazu: Krysztofkiak, Maria: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main 2013, S. 159.

Trägern wie DVD oder Blu-Ray wird eher das Voice-over mitgeliefert. Analytisch betrachtet stellt dies ein Problemfeld eines adäquaten Vergleichs dar, weil sich alle drei Übersetzungsmethoden voneinander unterscheiden, was von höchster Relevanz für die Skala der Eingriffe in die Dialogliste des Originals ist. Im Hinblick auf die zugänglichen Formen der Übersetzung wird hier also unter Umständen von der Annahme ausgegangen, die deutsche und polnische Übersetzung stellen doch eine Verbildlichung der Textvorlage dar, obwohl man sich dessen bewusst sein muss, dass die Synchronisation und das Voice-over-Verfahren auf keinen Fall deckungsgleich sind.

4. BBBBDA(BBC)EFGHGH(I) oder wie Bond-Geschichte konstruiert wird

Bevor zur eigentlichen Analyse übergegangen wird, empfiehlt es sich, einige Informationen sowohl zu den Romanen von Ian Fleming als auch deren Verfilmungen vorzuschicken. Die Trivialliteratur an sich stellt keine hohen Anforderungen an die Leserschaft und dies ist doch nicht ihr Ziel³⁹. Die Bond-Serie von Ian Fleming schreibt sich wesentlich in diese Richtung ein, woraus wohl auch ihr Erfolg resultiert. Die Wiederholbarkeit des Schemas, nach dem die einzelnen Geschichten konstruiert werden, ist auch ein Konstitutionsmerkmal der Romane über James Bond. Auch die Figuren werden nach demselben Muster geschaffen – die Schwarzcharaktere sind immer physisch abstoßend und die Frauen immer wunderschön und am Ende Bonds Zauber erlegen⁴⁰. Jeder der Romane beginnt mit einer gut skizzierten Einführung, um danach im nächsten Kapitel zum Anfang zurückzukehren, wenn der Vorgesetzte M seinem Agenten den Auftrag erteilt. Die Vorhersehbarkeit der darauf folgenden Ereignisse wurde zutreffend von Umberto Eco⁴¹ zusammengefasst, der die Konstruktionen von Flemings Romanen mit dem Schachspiel und seinem deutlich bestimmten Schema vergleicht. Der Bondologe bringt die narrativen Strukturen in den Geschichten auf neun obligatorische Elemente, die folgend lauten: A) M führt den ersten Zug aus und erteilt Bond einen Auftrag B) Der Schwarzcharakter führt seinen Zug aus und erscheint vor Bond C) Bond führt seinen ersten Zug aus und setzt dem Schwarzcharakter matt – oder umgekehrt D) Die Frau führt ihren Zug aus und erscheint vor Bond E) Bond ordnet sich die Frau unter, wird ihr Liebhaber bzw. beginnt sie zu verführen F) Der Schwarzcharakter hält Bond (mit oder ohne Frau) gefangen G) Der Schwarzcharakter

³⁹ Vgl. Seiffert, Dieter/Mittelberg, Ekkehart/Peter, Klaus: *Texte zur Trivialliteratur: über Wert und Wirkung von Massenware*. Stuttgart 1972.

⁴⁰ Śmiałkowski, op.cit., S. 147.

⁴¹ Eco, Umberto: *Struktury narracyjne u Fleminga*. In: Ders.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996, S. 184-235, hier S. 205.

foltert Bond (manchmal auch die Frau) H) Bond besiegt den Schwarzcharakter I) Bond-Rekonvaleszent hat ein Liebesverhältnis mit der Frau, die er danach verliert. Der Roman *Dr No*, der der sechste in der Reihe ist, lässt sich Eco's Schema nach folgendermaßen rekonstruieren: ABCDEFGHI, was die einfachste Struktur aufweist. Alle Bände der Serie sind Permutationen dieses Schemas, z.B. BBBBDA(BBC)EFGHGH(I) – die Struktur des Romans *From Russia with love* oder BCDEACDFGDHEHI – die Struktur von *Goldfinger*. Das Wesen der Romane von Ian Fleming, das Wiederholbare und Voraussehbare, wurde zu einem der oft erhobenen Argumente gegen Flemings Schaffen. Der Mangel an literarischer Begabung wurde zur Waffe der Kritik zur Herabsetzung des unbestrittenen Erfolgs der Serie. Relevanter aber vom Standpunkt der vorliegenden Erwägungen erscheint hier nicht die Diskussion über die ästhetische Minderwertigkeit der Kriminalromane, weil das Bestreben dieser Gattung nie dahin ging, mit der schöngeistigen Literatur im Wettstreit zu stehen, sondern vielmehr die Suche nach den vom Schriftsteller eingesetzten sprachlichen Mitteln zur Verbildlichung der einzelnen Schritte der Protagonisten, der Art und Weise des Herangehens an bestimmte Punkte der Struktur usw. Die Kenntnis der literarischen Techniken von Fleming passt genau zu der Gattung. Eco verweist auf die Konstitutionsmerkmale des Stils von Fleming und unterstreicht seine realistische Beschreibungsart, mit Anhäufung der Bilder, die vorwiegend Abbildungen von Gegenständen sind⁴². Fleming zielt in seinen Romanen darauf ab, das Wesentliche mit Hilfe zahlreicher Einzelheiten zu erfassen. Der Stil baut auf einer Strategie der Gegenteile auf – die Relationen des Geschehens sind, wie Eco formuliert, telegraphisch kurz auf einige Absätze reduziert. Die Gegenpole bilden die scheinbar entbehrlichen Beschreibungen der Gegenstände, der Landschaften, der Gesten, die sich nicht selten auf viele Seiten ausdehnen⁴³. Von Bedeutung sind hier die Funktion der Beschreibungen, die nicht nur zur Verlangsamung der Handlung dienen und die Suspense unterbrechen, sondern eine literarische Andeutung bilden und die erzählte Geschichte nobilitieren⁴⁴ sollen. Die detaillierte Beschreibung bezieht sich zudem immer auf bekannte Phänomene und nicht auf eine enzyklopädische Begriffsbestimmung und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf das Gebiet des Möglichen und Wahrscheinlichen im Gegensatz z.B. zum Flug mit einem Raumschiff oder Besuch in Fort Knox.

⁴² Eco, op. cit., S. 221.

⁴³ Beispielsweise im Roman *Goldfinger* wurde die Reflexion nach dem Tode eines Mexikaners auf zwei Seiten vermittelt, das Golfspiel auf fünfzehn Seiten oder die Reise durch Frankreich auf fünfundzwanzig Seiten, wobei eines der wichtigsten Geschehnisse im Hinblick auf den Verlauf der Handlung nur vier Seiten umfasst.

⁴⁴ Eco, op. cit., S. 224.

5. Zur Verfilmung der Bond-Serie

Die ganze Serie der Romane über James Bond erfreute sich großer Aufmerksamkeit unter den Lesern. Eine neue Dimension – ein „zweites Leben“ gewann die Textvorlage, nachdem sie auf die Leinwand übertragen wurde. Wie es bei den Adaptationen üblich ist, wurde auch hier der Vorwurf erhoben, die Filmemacher seien rücksichtslos mit der Vorlage umgegangen, hätten die Szenen gekürzt, das Sujet nur fragmentarisch wiedergegeben⁴⁵. Im Vergleich aber zu den darauf folgenden Verfilmungen der nächsten Romane (u.a. *Spy who loved me*, wo aus dem Inhalt eigentlich nur der Titel geblieben ist oder *Moonraker*, wo nur der Protagonist Hugo Drax übernommen wurde), sind Unterschiede nur im Hinblick aufs Detail⁴⁶ festzustellen und *Dr No* ist dem Original am nächsten. Die Konstruktion der Verfilmung wurde zu einem wiederholten Schema, mit der Sequenz *My Name's Bond... James Bond*, mit festen Elementen der Ästhetik, wie der sog. Gun Barrel⁴⁷.

Die erste Verfilmung der Romane Flemings ist der hier analysierte *Dr No*, der der sechste in der Reihe ist. Die Wahl war rein finanziell motiviert und verdankt es der einfachen Fabel und unzähligen Außenaufnahmen. Trotz der Kritiken, der Roman eigne sich weder für eine Fernsehadaptation noch eine Verfilmung⁴⁸, fand das Produzententandem Harry Salzmann und Albert „Cubby“ Broccoli den Mut, die Probe aufs Exempel zu machen. Das Drehbuch wurde von Richard Maibaum vorgelegt und die Regie führte Terence Young. Die Hauptrolle im Hinblick auf das Alter des zuerst vorgeschlagenen Cary Grant und andere berufliche Verpflichtungen von Roger Moore bekam ein Unbekannter, der früher nur als Statist tätige Sean Connery. Die Rolle Bond's Gegners Dr No's – eines Verbrechers chinesisch-deutscher Herkunft ohne Hände – erhielt Joseph Wiseman und die weibliche Hauptrolle Ursula Andress. Die Musik für die Verfilmung komponierte Monty Norman, die aber nach der Ablehnung von Produzenten von John Barry umgearbeitet wurde, um im Endeffekt zu einem untrennbaren und erkennbaren Leitmotiv – des sog. *James Bond Theme* – aller Verfilmungen zu werden. Die Uraufführung fand im Juni 1962 im Londoner Travellers' Club statt, bei der Fleming anwesend war. Der Autor war mit dem Effekt sehr unzufrieden, ließ sich aber bald von der Kraft der Verfilmung überzeugen⁴⁹, so wie das Publikum, für das am 5. Oktober 1962 die Aufführung veranstaltet wurde. Von dem besonderen Erfolg

⁴⁵ Kołodyński, Andrzej: In: M. Śmiałkowski, op.cit., S. 34-37.

⁴⁶ Śmiałkowski, op. cit., S. 45.

⁴⁷ In schwarz-weißer Ästhetik taucht die Gestalt eines Mannes auf, der Richtung Zuschauer die Hand mit der Pistole ausstreckt, die Zuschauer sehen ihn durch den Gewehrlauf.

⁴⁸ Grzesiek, Michał: *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*. Wrocław 2011, S. 11.

⁴⁹ Ibidem, S. 30.

auch in den USA zeugt bestimmt der generierte Gewinn, der die Ausgaben um ein Sechsfaches überschritt.

6. Zwischen den Texten und den Bildern

Die Bildlichkeit sowohl eines Textes als auch eines filmischen Bildes fungiert als Effekt des Aufnahmeprozesses. Die beiden Medien organisieren aber die Wahrnehmung auf jeweils andere Art und Weise. Die folgende Analyse soll die intermedialen Bezüge dieses Prozesses veranschaulichen.

6.1. Fallbeispiel 1a: Umgang mit der textuellen Bildlichkeit

Das erste Beispiel stellt die Beschreibung dar, als Bond in seinem Bett ein gefährliches Insekt entdeckt. Der Text schildert das Ereignis auf vier Seiten. Die mitenthaltene Bildlichkeit, im Textuellen durch Sprachlichkeit vermittelt, wurde durch Einsatz zahlreicher stilistischer Mittel erzielt. Es werden kurze Sätze zur Hervorhebung der Spannung eingesetzt, beispielsweise: a) *Bond stopped moving*; b) *Softly Bond closed his eyes*; sowie Ausrufungen: c) *Bond set his teeth!*; d) *Out! OUT!*; und Fragesätze e) *What was it?*; f) *Supposing it tried it chose that place to bite?*. Bildlichkeit erzeugt der Schriftsteller durch Verben, die Bewegung oder Gefühle ausdrücken, wie: g) *had stirred*; h) *was moving up*; i) *trampled across his right eyelid* oder j) *could feel*; k) *lightly touching*, l) *tickling madly*. Die Spannung steigt mit der Lektüre und die Bildlichkeit der Beschreibung verursacht, dass der Leser das Kitzeln nahezu fühlt, das Insekt in der Vorstellung sieht und Angst bekommt. Der Raum für Vorstellung ist hier sehr groß und ermöglicht dem Leser die Konstruktion des gelieferten mentalen Bildes.

Bond stopped moving. He stopped as dead as a live man can.

Something had stirred on his right ankle. Now it was moving up the inside of his shin. Bond could feel the hairs on his leg being parted. It was an insect of some sort. A very big one. It was long, five or six inches – as long as his hand. He could feel dozen of tiny feet lightly touching his skin. What was it? [...] The centipede had reached his knee. It was starting up his thigh. Whatever happened he mustn't move, mustn't even tremble. Bond's whole consciousness had drained down to the two rows of softly creeping feet. Now they had reached his flank. God, it was turning down towards his groin! Bond set his teeth! Supposing it liked the warmth there! [...] Supposing it tried it chose that place to bite? [...] Its feet were gripping tighter to prevent it falling. Now it was at his heart. If it bites there, surely it would kill him. [...]

As the beast had heard, it moved on up the column of the neck and into the stubble on bond's chin. Now it was at the corner of his mouth, tickling madly. On it went, up along the nose. Now he could feel its whole weight and length. Softly Bond closed his eyes. Two by two the pairs of feet, moving alternately, trampled

across his right eyelid. [...] The centipede started to move again. It walked into the forest of hair. Bond could feel the roots being pushed aside as it forced its way along. [...] Would it walk out to the pillow or would it stay on in the warm forest? The centipede stopped. Out! OUT! Bond's nerves screamed at it.

The centipede stirred. Slowly it walked out of his hair on the pillow.

Bond waited a second. Now he could hear the rows of feet picking softly at the cotton. It was a tiny scraping noise, like soft fingernails.

With a crash that shook the room Bond's body jackknifed out of bed and on to the floor. [...] Then softly, deliberately, he picked up the pillow by one corner and walked into the middle of the room and dropped it. The centipede came out of from under the pillow. It started to snake swiftly away across the matting. [...] He lifted the shoe and slowly, almost carelessly, smashed it down. He heard the crack of the hard carapace. JB, S. 084-088

Die erste Stufe des Umgangs mit dem Text in der vorliegenden Analyse bezieht sich auf die Übertragung des Textuellen in fremde Sprachen, was die Fragen aufwirft, wie die Übersetzer ins Deutsche und Polnische die Elemente der Bildlichkeit aus dem Original in ihren Sprachen nachvollzogen haben und ob der Transfer eine adäquate Aufnahme sicherstellt. Die deutschen und polnischen Pendanten ahmen die Struktur des Originaltextes nach. Es wurden auch z.B. an denselben Stellen kurze Sätze angewandt: a) *Dann erstarrte er plötzlich* – *Znieruchomiał*; b) *Vorsichtig schloss Bond die Augen* – *Przymknął oczy*. Es sind in den angeführten Beispielen zwar einzelne Unterschiede lexikalischer Art festzustellen, die jedoch auf die sprachlichen Systeme zurückzuführen sind. Im Beispiel a) fehlt der Name *Bond*, wurde aber im Deutschen durch das Personalpronomen *er* ersetzt. Im Polnischen wurde hingegen auf das Subjekt verzichtet, weil dieses aus der Verbform und der Konjugationsendung *-iał* zu erschließen ist. Im Beispiel b) wurde das Adverb *softly* durch das Deutsche *vorsichtig* ersetzt, was im Vergleich zu anderen Bedeutungen dieses Wortes: *sanft, leise* besser zum Kontext passt. Im Polnischen wurde auf das Adverb verzichtet, was aus der Bedeutung des Verbes *przymykać* resultiert. Auf der konnotativen Ebene bedeutet dies, eine Tätigkeit sehr leise und vorsichtig auszuführen, was mit der originalen Formulierung deckungsgleich ist.

Die Struktur des Originaltextes wurde in den Übersetzungen auch durch den Einsatz von Ausrufungen und Fragesätzen nachgeahmt: c) *Bond biss die Zähne zusammen!* – *Bond zacisnął zęby*; d) *Weg! WEG!* – *Wyłaź! WYŁAŻ!*; e) *Was war das nur?* – *Co to takiego?*; f) *Angenommen, er wählte ausgerechnet diese Stelle, um ihn zu beißen.* – *A jeżeli tam akurat zechce go ugryźć?* Man kann feststellen: Durch entsprechende Rekonstruktion der Ausrufungen und Fragesätze wurde von den Übersetzern ins Deutsche und Polnische eine adäquate Spannung erreicht.

Zur Wahrung der Bildlichkeit wurden in den Übersetzungen auch Verben der Bewegung und Gefühle angewandt, wie: g) *hatte sich gerührt* – *ruszało się*; h) *bewegte es sich hinauf* – *posuwało się w górę*; i) *stapfte über sein rechtes Augenlid* – *dreptały po prawej powiece*; j) *Er fühlte* – *czuł*; k) *wanderten* – *z lekka dotykających*; l) *wahnsinnig kitzelte* – *wściekle łaskocze*. Mit Ausnahme des Beispiels k), wo im Deutschen das im Satz *He could feel dozen of tiny feet lightly touching his skin* ausgedrückte *lightly touching* in: *Er fühlte, wie Dutzende winziger Füße über seine Haut wanderten* umformuliert wurde, was nicht genau auf die Gefühle hinweist und mithilfe der Formulierung *leicht* oder *weich berühren* widergegeben werden konnte, wurde die Bildlichkeit in den Pendants beibehalten.

Dann erstarrte er plötzlich.

Etwas hatte sich an seinem rechten Knöchel gerührt. Jetzt bewegte es sich an der Innenseite seines Schienbeins hinauf. Bond konnte spüren, wie etwas die Haare an seinem Bein streifte. Es musste sich um eine Art Insekt handeln. Ein sehr großes. Es war lang, bestimmt zwanzig Zentimeter - so lang wie seine Hand. Er fühlte, wie Dutzende winziger Füße über seine Haut wanderten. Was war das nur? [...] Der Hundertfüßer hatte inzwischen sein Knie erreicht und wanderte nun in Richtung Oberschenkel. Was auch immer geschah, er durfte sich nicht bewegen, nicht einmal zittern. Bonds ganzes Bewusstsein richtete sich auf diese zwei Reihen vorwärtskriechender Beinchen. Jetzt hatte er seinen Schenkel erreicht. Gott, jetzt krabbelte er weiter auf seine Leiste zu! Bond biss die Zähne zusammen! Angenommen, er mochte die Wärme dort! [...] Angenommen, er wählte ausgerechnet diese Stelle, um ihn zu beißen. [...] Seine Füßchen zwickten fester zu, um nicht herunterzufallen. Jetzt befand es sich über seinem Herzen. Wenn es ihn dort biss, würde es ihn sicher umbringen. [...]

Als ob ihn das Biest gehört hätte, bewegte es sich plötzlich an seinem Hals hinauf und über die Bartstoppeln auf seinem Kinn. Nun befand es sich an seinem Mundwinkel, was wie wahnsinnig kitzelte. Und es krabbelte noch weiter hinauf, die Nase entlang. Jetzt konnte er Gewicht und Länge des Tieres genau spüren. Vorsichtig schloss Bond die Augen. Schon stapfte jeweils ein Beinpaar nach dem anderen über sein rechtes Augenlid. [...]

Der Hundertfüßer bewegte sich wieder. Er krabbelte in seine Haare. Bond spürte, wie sie beiseitegeschoben wurden, während sich das Tier seinen Weg bahnte. [...] Würde er auf dem Kissen weiterkrabbeln oder in dem warmen Wald aus Haaren bleiben? Der Hundertfüßer blieb stehen. Weg! WEG!, schienen Bonds Nerven zu schreien.

Der Hundertfüßer regte sich wieder. Und krabbelte langsam von seinem Kopf auf das Kissen.

Bond wartete eine Sekunde. Nun konnte er die Reihen winziger Beinchen hören, die leise über den Baumwollstoff liefen. Es war ein fast unhörbares Kratzgeräusch, wie von Fingernägeln.

Bonds Körper katapultierte wie ein Klappmesser aus dem Bett und landete mit einem lauten Rums auf dem Boden. [...] Dann hob er das Kissen ganz vorsichtig

an einer Ecke an und ging in die Mitte des Zimmers, wo er es fallen liess. Der Hundertfüßer krabbelte unter dem Kissen hervor und lief über die Kokosfaser-matten. [...] Er hob den Schuh und ließ ihn bedächtig, fast beiläufig, zu Boden sinken. Er hörte das Knacken der harten Rückenplatten. SP, S. 099-103

Znieruchomiął.

Zmartwiał, jak tylko żywy człowiek może zmartwieć.

Coś ruszało się na jego lewej kostce. A teraz posuwało się w górę po wewnętrznej stronie podudzia. Bond czuł, jak rozsuwa mu włosy na nodze. Jakiś robak. Ogromny. Długi na dwanaście albo piętnaście centymetrów... długi jak jego dłoń. Wyczuwał tuziny drobnych łapek z lekka dotykających jego skóry. Co to takiego? [...] Wij doszedł mu do kolana. Ruszył dalej po udzie. Cokolwiek nastąpi, nie wolno mu się poruszyć, nawet zadygotać. Cała świadomość Bonda skupiła się na dwóch rzędach miętko pełznących łapek. Już doszły do boku. Boże, skręca w dół ku pachwinie! Bond zacisnął zęby. [...] A jeżeli tam akurat zechce go ugryźć? [...] Łapki mocniej się wczepiały. Już znalazł się koło serca. Gdyby tutaj ukąsił, na pewno by go zabił. [...]

Jak gdyby usłyszała, polazła w górę po szyi, w zarost na podbródku. Już jest u kącika ust, wściekle łaskocze. Poszła dalej, wzdłuż nosa. Teraz poczuła cały jej ciężar i długość. Przymknął oczy. Po dwie pary łapek, ruszając się na przemian, dreptały Bondowi po prawej powiece. [...]

Skolopendra znów ruszyła z miejsca. Zapuściła się w las włosów. Bond czuł, jak odchyła je na boki, przedzierając się naprzód. [...] Czy wyjdzie na poduszkę, czy zatrzyma się w tym ciepłym lesie? Zatrzymała się. Wyłaż! WYŁAŻ! – krzyczały nerwy.

Poruszyła się. Z wolna wylazła z włosów na poduszkę.

Bond odczekał sekundę. Już słyszał, jak szeregi łapek cicho czepiają się ba-wełny. Ciche skrobanie, jakby miękkich paznokci.

Z łomotem, który aż zatrząsł pokojem, zgięte w pół ciało Bonda wyskoczyło z łóżka na podłogę.

[...] Po czym łagodnie, z rozmysłem, wziął poduszkę za jeden róg, przeszedł na środek pokoju i upuścił ją. Skolopendra wylazła spod poduszki. Szybko wijąc się, popędziła po matach. [...] Uniósł but i z wolna, prawie od niechcenia, uderzył. Posłyszał trzask twardego pancrzyka. RS, S. 73-76

Bemerkenswert ist noch der in der deutschen Übersetzung fehlende Satz *He stopped as dead as a live man can*, was als *Zmartwiał, jak tylko żywy człowiek może zmartwieć* ins Polnische übertragen wurde und im Deutschen auch zu rekonstruieren war z.B. *Er erstarrte, wie ein lebender Mensch erstarren kann*.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Konstruktion des Sprachlichen in der besprochenen Textpassage sich im Bildlichen auf der Stufe der zwischensprachlichen Transfers verwirklichen lässt.

6.2. Fallbeispiel 1b: Umgang mit der visualisierten Bildlichkeit

Die Verfilmung des präsentierten Textauszugs kann sich als problematisch erweisen, weil das Bildliche im Text stark auf dem Sprachlichen fußt. Es kommt also bei der Adaption zu einem Transfer zwischen den Medien mithilfe jeweils anderer Mittel, die sprachlichen werden zugunsten der visuellen aufgegeben. Die in Form bewegter Bilder entworfenen dialoglose Szene (00.41.16-00.42.55) ist auch dynamisch, erzeugt durch Elemente wie Kamerabewegungen, Beleuchtung mit Fokus aufs Detail (sich bewegende Decke, dann Füße des Insekts) und entsprechender Musiksequenz, die mit langsamen Klängen anfängt, als das Insekt zu kriechen beginnt, um dann die Stimmung zu steigern und in der letzte Szene des Tötens des Insekts mit kurzen lauten Klängen gipfeln. Die Verbildlichung, die vom Regisseur vorprogrammiert wurde, liefert den Zuschauern ein ähnliches Bild wie das, das im Textuellen präsent ist, mit ähnlichem Potenzial an Emotionen, die bei der Lektüre durch die mentale Bildlichkeit des Textes evoziert werden. Der Angst-Effekt wurde aber mithilfe eines anderen Insektes hervorgerufen, das durch eine Spinne (schwarze Witwe) verbildlicht wurde. Dies lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass die Tausendfüßler nicht von allen Rezipienten als lebensgefährliche Insekten wahrgenommen werden, sondern eher mit einem in Kinderbüchern vermittelten Bild eines Insektes assoziiert werden, dass für seine hundert Füße Schuhe besorgen muss. Der Umgang mit der Textvorlage durch ihre auf der ersten Ebene interlinguale und auf der zweiten – intermediale – Transformation verschafft einen interessanten Einblick in den Umarbeitungsprozess einerseits und den Rezeptionsprozess andererseits, der sich beiderseits auf Bildlichkeit stützt.

6.3. Fallbeispiel 2a: Umgang mit der textuellen Bildlichkeit

Das zweite Beispiel gewinnt schon durch den Titel des Kapitels *The Elegant Venus* einen intermedialen Bezug, weil es an das Gemälde Botticellis anknüpft. Es wurde hier auf über drei Seiten ein Geschehnis geschildert, in dem James Bond auf einer angeblich einsamen Insel plötzlich einer nackten Frau begegnet. Die ganze Beschreibung ist sehr bildhaft und idyllisch: a) *The sun through the round thick leaves of the sea-grape was already hot.* b) *A larger shadow moved across the dappled sand in front of his face.* Als besonders malerisch erweist sich auch das Erscheinen einer unbekanntenen Frau, das der Szene der Geburt der Venus ähnelt und wieder typisch für den Stil Flemings ist: c) *The whole scene, the empty beach, the green and blue sea, the naked girl with the strands of fair hair, reminded Bond of something. He searched his mind. Yes, she was Botticelli's Venus, seen from behind.* Auch das Einflechten des musikalischen Elements, eines Liedes, dass das Gespräch zwischen den Protagonisten melodisch durch das zu

damaligen Zeit auf Jamaica bekannte Lied „Marion“⁵⁰ einleitet, bietet den Lesern einen enormen bildlichen Vorstellungsraum.

Bond awoke lazily. The feel of the sand reminded him where he was. He glanced at his watch. Ten o'clock. The sun through the round thick leaves of the sea-grape was already hot. A larger shadow moved across the dappled sand in front of his face. [...] It was a naked girl, with her back to him. She was not quite naked. She wore a broad leather belt round her waist with a hunting knife in a leather sheath at her right hip. The belt made her nakedness extraordinarily erotic. [...] It was a beautiful back. The skin was a very light uniform café au lait with the sheen of dull satin. [...] The whole scene, the empty beach, the green and blue sea, the naked girl with the strands of fair hair, reminded Bond of something. He searched his mind. Yes, she was Botticelli's Venus, seen from behind. [...] She was whistling 'Marion', a plaintive little calypso that has now been cleaned up and made famous outside Jamaica. It had always been one of Bond's favourites. It went:

All day, all night, Marion,
Sittin' by the seaside sifin' sand...

The girl broke off to stretch her arms out in a deep yawn. Bond smiled to himself. He wetted his lips and took up the refrain:

'The water from her eyes could sad a boat,
The hair on her head could tie a goat...'

[...] Hesitantly she began again. The whistle trembled and died. At the first note of Bond's echo, the girl whirled round. [...] 'Who's that?' The words came out in a terrified whisper.

Bond got to his feet and stepped out through the seagrape. He stopped on the edge of the grass. He held his hands open at his sides to show they were empty. He smiled cheerfully at her. 'It's only me. I'm another trespasser. Don't be frightened' JB, S. 104-107

Die deutschen und polnischen Pendants geben die ganze Inszenierung mithilfe der Ausdrucksmittel der jeweiligen Sprache wie folgt wieder:

A	<i>Die Sonne schien bereits heiß durch die rundlichen, dicken Blätter des Meertraubenbaums.</i>	<i>Przez grube okrągłe liście kokoloby gronowej już prażyło upalne słońce.</i>
B	<i>Über den gesprenkelten Sand vor seinem Gesicht bewegte sich ein großer Schatten.</i>	<i>Jakiś duży cień poruszał się na cętkowanym piasku przed jego twarzą.</i>
C	<i>Die ganze Szene, der leere Strand, das türkisfarbene Meer, die nackte Frau mit dem goldenen Haar, das alles erinnerte Bond an etwas. Er durchforschte sein Gedächtnis. Ja, sie war Botticellis Venus, von hinten betrachtet.</i>	<i>Cała ta scena, pusta plaża, zielone i niebieskie morze, naga dziewczyna z pasmami jasnych włosów, wszystko to coś przypominało Bondowi. Poszukał w myśli. Ależ tak. Wenus Botticellego, widziana z tyłu.</i>

⁵⁰ Das Lied „Marion“, eigentlich Mary Ann, aber falsch notiert (nach dem Manuskript in Lilly Library in Bloomington, USA), wurde von Roaring Lion 1945 als ein Calypso verfasst. Vgl. Griswold, John: *Ian Fleming's James Bond: Annotation and Chronologies for Ian Fleming's Bond Stories*. Bloomington 2006. S. 209.

Die verwendeten Subjektive wie: *sun, sand, leaves, shadow, beach* und Adjektive wie: *hot, dappled, empty, green, blue* versetzen den Leser allmählich in eine idyllische Stimmung. Auch der Verweis auf das den Rezipienten angeblich bekannte Gemälde *Die Geburt der Venus* wirkt sich stark auf die Imagination aus. Eine adäquate Wiedergabe im Deutschen und Polnischen der Ausdrucksmittel ermöglichte den Rezipienten die Rekonstruktion von mentaler Bildlichkeit.

Bond erwachte träge. Das Gefühl des Sands erinnerte ihn daran, wo er sich befand. Er warf einen Blick auf seine Uhr. Es war schon zehn. Die Sonne schien bereits heiß durch die rundlichen, dicken Blätter des Meertraubenbaums. Über den gesprenkelten Sand vor seinem Gesicht bewegte sich ein großer Schatten. [...] Es war eine nackte Frau, die mit dem Rücken zu ihm stand. Das einzige Kleidungsstück, das sie trug, war ein breiter Ledergürtel um ihre Taille, mit einem Jagdmesser daran, das von ihrer rechten Seite baumelte. Der Gürtel liess ihre Nacktheit außerordentlich erotisch wirken. [...] Es war ein wunderschöner Rücken. Die Haut hatte eine gleichmäßige, leichte Brune, die ihn an die Farbe von Café au Lait erinnerte. [...] **Die ganze Szene, der leere Strand, das türkisfarbene Meer**, die nackte Frau mit dem goldenen Haar, das alles erinnerte Bond an etwas. Er durchforschte sein Gedächtnis. Ja, sie war Botticellis Venus, von hinten betrachtet. [...] Sie piff das Lied „Marion“, eine wehmütige kleine Weise, die auch außerhalb Jamaikas bekannt geworden war und schon immer zu Bonds Lieblingsliedern gehört hatte. Der Text lautete folgendermaßen:

All day, all night, Marion,
Sittin' by the seaside siftin' sand...

Das Mädchen brach ab und streckte ihre Arme in einem langen Gähnen weit aus. Bond musste schmunzeln. Er befeuchtete seine Lippen und nahm den Refrain auf:

„The water from her eyes could sail a boat,
The hair on her head could tie a goat...“

[...] Zögerlich begann sie erneut. Das Pfeifen war unsicher und erstarb. Beim ersten Ton von Bonds Echo wirbelte die Frau herum. [...] „Wer ist da?“ Die Worte kamen als verängstigtes Flüstern heraus.

Bond erhob sich und trat aus dem Gebüsch. Er hielt seine Hände ausgestreckt, um zu zeigen, dass sie leer waren. Dabei grinste er sich fröhlich an. „Nur ich. Ein anderer Eindringling. Keine Angst“. SP. S. 123-126

Bond obudził się rozleniwiony. Dotyk piasku przypomniał mu, gdzie się znajduje. Spojrzał na zegarek. Dziesiąta. Przez grube okrągłe liście kokoloby gronowej już prażyło upalne słońce. Jakiś duży cień poruszał się na cętkowanym piasku przed jego twarzą. [...] Naga dziewczyna była odwrócona do niego plecami. No, nie całkiem naga. Jej kibić otaczał szeroki skórzany pas, z którego na prawe biodro zwieszał się nóż myśliwski w skórzanej pochwie. Ten pas czynił jej nagość nadzwyczaj erotyczną [...] Z tyłu wyglądała przepięknie. Skóra w bardzo jasnym i równym odcieniu kawy z mlekiem, o połysku matowej satyny. [...] Cała ta scena, pusta plaża, zielone i niebieskie morze, naga dziewczyna z pasmami jasných włosów, wszystko to coś przypominało Bondowi. Poszukał w myśli.

Ależ tak. Wenus Botticellego, widziana z tyłu. [...] A była to melodia Marion, smętnego kalipso, które ostatnio zasłynęło także poza Jamajką. Przebój należał do ulubionych piosenek Bonda.

*Po całych nocach i dniach
Siedząc nad morzem, Marion,
Przesiewasz piach...*

Dziewczyna przerwała, wyciągając na boki ramiona w głębokim ziewnięciu. Bond uśmiechnął się sam do siebie. Zwilżył językiem wargi i podjął refren:

*Po twoich łzach
Mogłaby żeglować łódź,
Z twych włosów dałoby się snuć
Pęta dla kózek...*

[...] Znowu zagwizdała, jakby niepewnie. Przy pierwszej nucie, którą wydał jak echo Bond, dziewczyna obróciła się gwałtownie. [...] „Kto to?” – pytanie wyrwało się przerażonym szeptem.

Bond wstał i wyszedł do niej przez gałęzie kokoloby. Przystanął na skraju trawy. Dłonie miał otwarte, aby pokazać, że są puste. Uśmiechnął się do niej wesoło.

- To tylko ja. Kolejny intruz na tej wyspie. Proszę się nie obawiać. RS, S. 89-91

Was die beiden Übersetzungen jedoch voneinander unterscheidet, ist der Umgang mit dem intermedialen Bezug zum Musikalischen. Während das Deutsche mit einer Direktübernahme den Text des Liedes im Original anführt, wurde *Marion* ins Polnische übersetzt. Es ist aber anzunehmen, dass für den zeitgenössischen Rezipienten die Melodie des Liedes unbekannt ist, so dass er es in Gedanken nicht nachsingen kann, demzufolge erscheinen die beiden Verfahren begründet und behindern nicht die Aufnahme der transponierten Bildlichkeit.

6.4. Fallbeispiel 2b: Umgang mit der visualisierten Bildlichkeit

Die Übertragung der angeführten Textstelle auf das Medium Film ist von besonderer Bildlichkeit. Die Szene beginnt mit einem Blick auf das blaue Meer, die Palmen und Wellen und führt in die idyllische Landschaft mit dem im Hintergrund von dem Mädchen gesungenen Lied. Es ist aber nicht das traurige „Marion“, sondern „Underneath the mango tree“, mit heiteren Melodie und Text, komponiert von Monty Norman. Durch diese Strategie im Umgang mit dem musikalischen Element wird eine neue Wahrnehmungssituation geschaffen, in der sich die Zuschauer dank der heiteren Melodie, die in die Szene einführt und sie begleitet, noch besser in die idyllische Landschaft einfühlend können. Dies vermag dem Vorstellungs- und Erwartungsraum eines entspannenden Aufenthalts auf einer einsamen Insel entsprechen, was sich aber nicht mit der im (Lied)Text vermittelten traurig-besinnlichen Atmosphäre deckt. Die Unterschiede lassen sich auch in Bezug auf die Schilderung der Frauengestalt feststellen,

die nicht wie im Text nackt ist, was sich selbstverständlich auf die Unmöglichkeit der Darstellung von Nacktheit zur damaligen Zeit zurückzuführen lässt. Trotz dieses Eingriffs erscheint die Assoziation mit dem Gemälde Botticellis ersichtlich zu sein.

<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me Honey: Who is that? B: It's all right. I'm not supposed to be here, either. I take it you're not. ... Are you alone? H: What are you doing here? Looking for shells? B: No, I'm just looking. H: Stay where you are. B: I promise, I want steal your shells... H: I promise you you won't, either. Stay where you are. B: I can assure you, my intentions are strictly honorable. 00:59:30</p>	<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me Honey: Wer sind da? B: Keine Angst. Ich glaube ich darf ebenso wenig auf Crab Key sein wie Sie. Sind Sie allein? H: Was tun Sie auf der Insel? Suchen Sie Muscheln? B: Nein, hübsche Mädchen. H: Bleiben Sie, wo Sie sind! B: Wie Sie wollen. Ich verspreche Ihnen, ich werde ihre Muscheln nicht stehlen. H: Glaube ich nicht. Doch Sie's versprechen oder nicht! B: Wie schade... H: Bleiben Sie, wo Sie sind. B: Oh, Sie werden sich doch an einen wehrlosen Mann vergreifen wollen, schöne Unbekannte. 00:59:30</p>	<p>Honey Ryder: Underneath the mango tree La-la la-la dee Come watch for the moon La-la-da-da Mango tree, me honey and me Make bu-lu-lup Bond: Underneath the mango tree Me honey and me H: Kto to? B: Nie bój się. Też jestem intruzem. Jesteś sama? H: Co tutaj robisz? Szukasz muszelek? B: Nie, po prostu szukam. H: Zostań tam. B: Obiecuję, że nie ukradnę twoich muszelek. H: I tak nie ukradniesz... Zostań tam. B: Zapewniam cię, że nie mam złych zamiarów. 00:59:30</p>
---	--	--

Das vorangestellte Gespräch zwischen den Protagonisten, zuerst durch Singen eingeleitet, wurde auf die Leinwand transponiert und im Vergleich zur Textvorlage ein wenig erweitert. Die Zuschauer können länger als die Leser dem Gedankenaustausch folgen, der deutlicher die Verunsicherung der Frau und ihre Angst zum Ausdruck bringt. Im deutschen Pendant wurde hier die Synchronisation eingesetzt und im Polnischen das Voice-over, was den Vergleich auf der lexikalischen Ebene in Frage stellt, weil sich die beiden Verfahren auf jeweils andere Kriterien stützen. So ist u.a. die Übersetzung der Phrase: *Looking for shells? No, I'm just looking* im Polnischen dem Sinn nach als: *Szukasz muszelek? Nie, po prostu szukam* wiedergegeben. Im Deutschen erscheint hier die Formulierung: *Suchen Sie Muscheln? Nein, hübsche Mädchen*, was einen neuen Interpretationsraum bietet. Auch die Aussage: *I can assure you, my intentions are strictly honorable.* im Polnischen als *Zapewniam cię, że nie mam złych zamiarów.*

adäquat vermittelt wurde im Deutschen verändert in: *Oh, Sie werden sich doch an einen wehrlosen Mann vergreifen wollen, schöne Unbekannte*. Dies entspricht wieder nicht dem Original. Wie aber angemerkt wurde, bedienen sich das Deutsche und Polnische jeweils unterschiedlicher Verfahren, die vorwiegend den möglichen Umgang mit der Dialogliste konstituieren. Etwaige Vorwürfe an die Wiedergabe des Sprachlichen sind demzufolge nicht auf mangelnde Kompetenzen des audiovisuellen Übersetzers zurückzuführen und ihre Analyse wäre ohne ein Eingehen auf die Prinzipien der audiovisuellen Verfahren nicht komplett. Es ist jedoch festzustellen, dass sich die einzelnen Fragen und Erwidern in den Dialoglisten als funktional erweisen und die Konstruktion der visualisierten Bildlichkeit im Deutschen und Polnischen unterstützen.

7. Zusammenfassung

Das perzeptive Potenzial sowohl im Hinblick auf das Wahrnehmen eines literarischen Textes als auch eines Filmes liegt unbestritten in der Konstruktion des mitenthaltenen Bildlichen. Da sich das Buch der Sprache als Medium bedient, verläuft der Prozess vom Sprachlichen, das durch Lesen auf eine Konstruktion des mentalen Bildes gerichtet ist, hin zur Perception des im Textuellen repräsentierten Bildes. Dieser Vorgang gewinnt eine neue Dimension, wenn dasselbe Bild auf ein anderes Medium übertragen wird, was z.B. durch Verfilmungen zu Stande kommt. Das Bildliche wird aber hier auf eine andere Art und Weise geschaffen – es wird im Voraus geliefert, so dass der Zuschauer hier nicht mehr kreativ, sondern reproduktiv bleibt, indem er die visualisierte Bildlichkeit wahrnimmt. Wie die präsentierte Analyse aufzuzeigen vermochte, stellen sowohl der Übersetzungsprozess des Textuellen in fremde Sprachen, als auch der Übertragungsprozess des Textuellen in einen Film besondere Vorgänge der Wahrnehmung des Bildlichen dar. Der literarische Übersetzer wie der Übersetzer der bewegten Bilder sind dazu verpflichtet, die einzelnen Bilder, die in dem jeweiligen Medium mitenthalten sind, entsprechend zu rekonstruieren – der erste mit besonderer Rücksicht auf die sprachlichen Feinheiten, die das Bildliche mental implizieren und sich auf die Vorstellungskraft auswirken, der zweite – hinsichtlich der visualisierten Bildlichkeit – auf die besondere Ästhetik, die die Filme durch ihre Bilder ausprägen. Die besprochenen Beispiele vermögen als ein bescheidener Beweis dafür zu fungieren, dass die beiden Typen des Transfers sich ihrer internen Stilistik bedienen, jedoch das Wahrnehmen des Bildlichen auf ihre interne Art und Weise sicherstellen. Der Umgang mit der Textvorlage für die Ziele ihrer filmischen Adaptation verleiht dem Textuellen vor diesem Hintergrund eine neue, interessante Dimension, was die Postulate eines Teils der Literaturwissenschaft, dem Film das Recht auf etwaige Umarbeitungen der Textes abzuerkennen, in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Romane

Fleming, Ian: *Dr No*. London 2006 (1957).

Fleming, Ian: *Dr. No*. Ins Deutsche übertragen von Stephanie Pannen und Anika Klüver. Ludwigsburg 2013.

Fleming, Ian: *Dr No*. Przełożył i objaśnieniem opatrzył Robert Stiller. Warszawa 2008.

Filme

Dr. No. [Blu-ray] Directed by Terence Young. Imperial CinePix: Warszawa 2007.

James Bond jagt Dr. No. [DVD] Regie: Terence Young. EON Productions Ltd. 2000.

Dr No [DVD] Reżyseria: Terence Young. MGM Home Entertainment Inc. 2007.

Sekundärliteratur

Bathrick, David/ Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial*. Amsterdam, New York 2012.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1996 (1969).

Eco, Umberto: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996.

Eco, Umberto: *Struktury narracyjne u Fleminga*. In: Ders.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przełożyła Joanna Ugniewska. Warszawa 1996. S. 184-235.

Epstein, Jean: *Le Cinéma du diable*. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. Bd. I, Paris 1974.

Gibson, James Jerome: *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*. Übersetzt von Ivo und Erika Kohler und Marina Groner. Bern 1981 (1973).

Goldstein, Bruce: *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg 2002.

Griswold, John: *Ian Fleming's James Bond: Annotation and Chronologies for Ian Fleming's Bond Stories*. Bloomington 2006.

Grzesiek, Michał: *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*. Wrocław 2011.

Kęsicka, Karolina: *Adaptation als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen*. Dresden, Wrocław 2009.

Knilli, Friedrich: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München 1967.

Korycińska-Wegner, Małgorzata: *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main 2011.

Krysztofiak, Maria: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main 2013.

- Mieth, Angela (Hrsg.): *Inspiziert von... Literaturadaptationen im praktischen Vergleich. Annäherungen und Möglichkeiten*. Berlin 2002.
- Moore, Roger/ Owen, Gareth: *Bond o Bondzie. 50 lat w tajnej służbie Jej Królewskiej Mości*. Przekład Maciej Szymański. Poznań 2012.
- Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg 2008.
- Roß, Dieter: *Der Sprachverlust der Massenmedien und seine publizistischen Folgen. Medienkritische Anmerkungen zum Siegeszug des Sichtbaren*. In: Möhn, Dieter/ Roß, Dieter/ Tjarks-Sobhani, Marita (Hrsg.): *Mediensprache und Medienlinguistik*. Frankfurt am Main. 2001. S. 371-384.
- Seebaß, Gottfried: *Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen*. In: von Graevenitz, Gerhart/ Rieger, Stefan/ Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen 2001. S. 223-242.
- Seiffert, Dieter/ Mittelberg, Ekkehart/ Peter, Klaus: *Texte zur Trivilliteratur: über Wert und Wirkung von Massenware*. Stuttgart 1972.
- Sölkner, Martina: *Über die Verfilmung und ihren „künstlerischen Wert“*. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg 2008. S. 49-62.
- Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden*. Berlin 2004.
- Śmiałkowski, Kamil M.: *bond.leksykon*. Bielsko-Biała 2009.

BETWEEN THE TEXT AND ITS PICTURE. THE NOVEL *DR NO* BY IAN FLEMING AND ITS ADAPTATIONS

Summary

Literary translation is a multidimensional and complex process that gains a new dimension when the literary text is transferred onto the screen. This kind of transfer to another medium demands certain reductions, omissions and simplifications of some elements of the original text, including a strong visualization. These reflections aim to investigate, on the background of intermediality, the references between textuality and figurativeness. The analysis is founded on two dimensions – firstly, the handling of figurativeness during the transfer of a text into other languages will be illuminated, secondly, the transfer into the medium of the motion picture. The basis of the analysis constitutes an example of popular fiction – the novel *Dr No* by Ian Fleming and its translations into German and Polish as well as their film adaptations in English, German and Polish.