

Masterarbeit über das Thema

**Das Komische und seine Untertitelung:
Herausforderungen und Lösungsansätze
am Beispiel der ecuadorianischen
Webserie Enchufe.tv**

dem Prüfungsamt bei der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich 06 Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in
Germersheim

vorgelegt von
Timur Stein

Prüfungstermin: Sommersemester 2017

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Grundlagen - Verständnis des Komischen	3
2.1	Theoretische Ansätze	4
2.1.1	Das Lachen in der griechischen Antike	4
2.1.2	Lachen als Selbstaffirmation nach Hobbes	6
2.1.3	Die Inkongruenztheorien Kants und Schopenhauers	7
2.2	Begriffsklärung und Arbeitsdefinitionen	8
2.2.1	Terminologische Abgrenzung	8
2.2.2	Das Komische - eine Arbeitsdefinition	10
2.2.3	Superiorität und Inkongruenz	11
3	Die Übersetzung des Komischen	13
3.1	Das Komische als Übersetzungshürde	13
3.1.1	Die fragliche Übersetzbarkeit des Komischen	14
3.1.2	Annahmen zu sprachlichen und kulturellen Übersetzungsschwierigkeiten	17
3.2	Übersetzungs- und Evaluierungsstrategien	20
3.2.1	Adäquatheit und Äquivalenz	21
3.2.2	Hickeys pragmalinguistische Ansätze	23
3.2.3	Die <i>General Theory of Verbal Humour</i> (GTVH)	27
4	Audiovisuelles Übersetzen	33
4.1	Klassifizierung von Untertiteln	33
4.1.1	Intra-, bi- und interlinguale Untertitel	33
4.1.2	Offene und geschlossene Untertitel	34
4.2	Technische Ebene	35
4.2.1	Raum	35

4.2.2	Zeit	36
4.2.3	Lesegeschwindigkeit	38
4.2.4	Limitationen der Untertitelung und Lösungsstrategien . . .	39
4.3	Erstellen von Untertiteln für YouTube	41
4.3.1	Die Untertitelfunktion von YouTube	41
4.3.2	Festlegung räumlicher und zeitlicher Richtwerte	42
5	Auswertung	44
5.1	Enchufe.tv - ein Kurzporträt	44
5.2	Unterteilung und Vorstellung des Korpus	46
5.3	Analyse der Übersetzungsschwierigkeiten	47
5.3.1	Technische Besonderheiten der Untertitelung	48
5.3.1.1	Die Übersetzung von Unter- und Zwischentiteln .	48
5.3.1.2	Kürzungen	49
5.3.1.3	Berücksichtigung paralinguistischer Aspekte . . .	53
5.3.1.4	Bindung an Zeichenmodalitäten	55
5.3.2	Übertragung sprachlicher Elemente	59
5.3.2.1	Idiome	59
5.3.2.2	Pronominale Anredeformen	60
5.3.2.3	Dialektale und soziolektale Elemente	63
5.3.2.4	Morphologische Besonderheiten des Spanischen .	65
5.3.2.5	Wortspiele	67
5.3.3	Übertragung kultureller Elemente	73
5.3.3.1	Kulturelle Bezüge	73
5.3.3.2	Kulturelle Einbettung des Zieltextes	76
5.3.3.3	Die Transkulturalität des Komischen	77
6	Schlussfolgerungen	79
	Literaturverzeichnis	82
	Anhang A	
	Anhang B	

1 Einleitung

In der Translationswissenschaft nimmt das Komische eine wohlverdiente Sonderstellung ein. Diese ist dem Argwohn geschuldet, mit dem viele Autoren dieser hochkomplexen, von einer Vielzahl an sprachlichen und außersprachlichen Faktoren getragenen Kategorie entgetreten. Ob eine solche Haltung gerechtfertigt ist, ist eine wichtige Frage, der im Rahmen dieser Arbeit nachgegangen wird. Den Schwerpunkt unseres Interesses bilden dabei die besonderen Bedingungen des audiovisuellen Übersetzens humoristischer Inhalte und ihre Auswirkungen auf den Translationsprozess. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der interlingualen Untertitelung auf dem Gebiet des Komischen. Zu diesem Zweck wird ein ausgesuchtes und eigenständig übersetztes Korpus herangezogen, das sich aus einzelnen Videos der auf YouTube veröffentlichten ecuadorianischen Webserie *Enchufe.tv* zusammensetzt. Besagte Vorgehensweise gewährt nicht nur einen vertieften Einblick in die Strapazen, mit denen ein solcher Arbeitsablauf verbunden ist, sie erlaubt auch das Erproben unterschiedlicher translatorischer Ansätze in einer realistischen und praxisnahen Situation.

Das Komische ist eine nur schwer fassbare Erscheinung, denn aufgrund seiner starken Abhängigkeit von subjektiver Beurteilung widerstrebt es aus aller Kraft dem Versuch, sich in einen definatorischen Rahmen zwängen zu lassen. Dies anzuerkennen, ist ein wichtiger Schritt hin zu einem gelungenen Umgang mit dieser höchst eigenwilligen Materie. Nichtsdestotrotz sei zu beachten, dass methodisches Arbeiten einer eingehenden Auseinandersetzung mit den Grundzügen des Untersuchungsgegenstands bedarf. Ebendas erfolgt – ohne jedoch den gewagten Anspruch auf ganzheitliche Erfassung dieses Konzepts zu erheben – in Kapitel 2. Dort werden der Begriff des Komischen und der von ihm im Laufe der Zeit durchlebte Wandel aus unterschiedlichen Blickwinkeln durchleuchtet, um anschließend den aktuellen Forschungsstand vorzustellen und für den Leser nachvollziehbar zu

machen. Zur gleichen Zeit wird versucht, Licht ins terminologische Chaos rund um das Komische zu bringen, um eine kohärente Arbeitsweise zu gewährleisten.

Das darauffolgende Kapitel ist der Frage nach einer geeigneten Herangehensweise an die Übersetzung des Komischen gewidmet. In diesem Zusammenhang erachte ich es als wichtig, den Ursachen der in der Translationswissenschaft herrschenden, von wenig Optimismus zeugenden Meinung auf den Grund zu gehen und jene Faktoren zu eruieren, die den Translationsprozess bedeutend erschweren. Nach Auswertung der auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse werden ausgesuchte Strategien zur Übertragung und Evaluierung komischer Texte vorgestellt und anhand einfacher Beispiele auf ihre Eignung hin überprüft.

In Kapitel 4 steht das Untertiteln als die für uns relevante Form des audiovisuellen Übersetzen im Mittelpunkt. Zuerst erfolgt die Vermittlung typologischer Grundlagen, anhand derer eine bessere Verortung der im Rahmen dieser Arbeit angefertigten Untertitelungen angestrebt wird. Im zweiten Schritt findet eine Auseinandersetzung mit Aspekten technischer Art statt. Auf der einen Seite wird dadurch ersichtlich, welche Bedeutung den Faktoren Zeit und Raum zukommt; auf der anderen werden ihre einschränkenden Auswirkungen auf den Translationsprozess sowie geeignete Methoden zum Umgang mit diesen diskutiert. In Anbetracht der Tatsache, dass die im Rahmen dieser Arbeit angefertigten Untertitel für eine Verwendung auf YouTube bestimmt sind, folgt im Anschluss daran eine kurze Darstellung der integrierten Untertitelfunktion dieses Videoportals. Unter Berücksichtigung ihrer besonderen Merkmale werden zeitliche und räumliche Richtwerte festgelegt, die eine gute Lesbarkeit gewährleisten, ohne den übersetzerischen Handlungsspielraum allzu sehr einzuschränken.

Bevor wir uns im letzten Teil dieser Arbeit der Analyse der angefertigten Untertitelungen widmen, werden wir uns mit der Webserie befassen, aus deren Videos sich das Korpus zusammenstellt. Hierzu wird in erster Linie auf die Ursachen eingegangen, die ihr zu internationaler Anerkennung verhelfen. Indem einige der Hauptmerkmale der Komik von Enchufe.tv beschrieben werden, erfolgt parallel dazu eine Annäherung an die von ihr ausgehenden Übersetzungsschwierigkeiten. In der darauffolgenden Auswertung findet eine Auseinandersetzung mit ausgewählten Szenen statt. Neben der Prüfung ihrer Übersetzbarkeit werden die angefertigten Untertitel vorgestellt und diskutiert.

2 Grundlagen - Verständnis des Komischen

Was versteht man unter dem Phänomen des Komischen? Welche Wirkung erzeugt es und auf welche Ursachen ist diese zurückzuführen? Liegen ihm Universalien zu Grunde, die alle Menschen gleichermaßen dafür empfänglich machen? Welchen Zweck erfüllt das Lachen für das Individuum und was bewirkt es in Bezug auf sein Umfeld? Die Auseinandersetzung mit diesen und ähnlichen Fragen begann bereits mit Platon und wird – wenn auch in stark veränderter Form – bis heute fortgeführt.

Was in der Antike und lange Zeit danach nur marginal behandelt wurde, rückte in der Neuzeit immer mehr ins Blickfeld der Wissenschaft. Nach einer ehemals rein philosophischen Betrachtungsweise weckte die Thematik des Komischen insbesondere ab Anfang des 20. Jahrhunderts¹ immer mehr das Interesse von Vertretern verschiedener Forschungsrichtungen. Schließlich ist es dem Facettenreichtum der Anwendungsbereiche dessen geschuldet, was heute in deutscher Sprache als das *Komische* bezeichnet wird, dass es Gegenstand einer interdisziplinären Forschungstradition geworden ist. In dieser Hinsicht verwundert es also nicht, dass nicht nur die Philosophie, sondern beispielsweise auch die Physiologie, Soziologie und Medizin sich seiner angenommen haben (vgl. etwa Schäfer, 1996, S. 8).

Wie in Abschnitt 2.2 zu sehen sein wird, konnten sich die einzelnen Disziplinen bisher auf keine allgemeingültige Terminologie einigen, weswegen dort eine Positionierung der vorliegenden Arbeit und eine Festlegung für sie relevanter Begriffe erfolgt. Gleich darauf werden mögliche Definitionen des Komischen ins Auge gefasst. Es zu definieren, erweist sich jedoch als eine äußerst schwierige Aufgabe,

¹Als Beispiel dafür ist Freuds Buch *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* von 1905 zu nennen, das dem Komischen einen wichtigen Platz in der psychoanalytischen Theorie verschaffte.

die schon manchen großen Denker an seine Grenzen stoßen ließ.² So bezeichnete Henri Bergson ein solches Vorhaben in seiner um 1900 verfassten und schon bald zu einem Standardwerk avancierten Schrift *Das Lachen (Le Rire)* als „eine unerhörte Herausforderung an den philosophischen Scharfsinn“ (Bergson, 1948, S. 7). Der französische Philosoph und Komiktheoretiker ging dieses Problem an, indem er versuchte, anhand punktueller Ausführungen zum Komischen und seine Essenz bildenden Bestandteilen ein allumfassendes Gesamtbild dieses Konzepts zu schaffen, ohne es dabei in eine Definition zu zwingen:

Wir sehen in ihr [der komischen Phantasie] vor allem etwas Lebendiges. Wir werden sie, so leichtgeschürzt sie auch sein mag, mit dem Respekt behandeln, der dem Leben gebührt. Wir werden nichts anderes tun als zusehen, wie sie wächst und sich entfaltet. (ebd.)

Die vorliegende Arbeit nimmt sich an dieser Vorgehensweise ein Beispiel. Das bedeutet also, dass, bevor in Abschnitt 2.2 verschiedene Definitionsansätze vorgestellt werden, die sich in den letzten Jahrzehnten durch ihren Beitrag zum besseren Verständnis des Untersuchungsgegenstandes etablieren konnten, das Komische zuerst in Abschnitt 2.1 aus verschiedenen Blickwinkeln durchleuchtet wird. In diesem Sinne soll eine Annäherung an die schwer fassbare Natur dieses Konzepts erfolgen, indem einige der wichtigsten philosophischen Beiträge zu seinem Verständnis vorgestellt werden.

2.1 Theoretische Ansätze

2.1.1 Das Lachen in der griechischen Antike

In der Philosophie hat die Diskussion über das Komische und damit verbundene Erscheinungen schon lange Tradition, beginnt doch ihre Geschichte mit einer Anekdote. So soll Thales, dem Stammvater der Philosophie, laut Platon folgendes Missgeschick zugestoßen sein:

Wie auch den Thales [...] als er, um die Sterne zu beschauen, den Blick nach oben gerichtet in den Brunnen fiel, eine artige und witzige thrakische

²Während einige Autoren das Komische als etwas Selbsterklärendes betrachten und es zu definieren ihnen daher als überflüssig erscheint (Santana López, 2006, S. 15), halten es andere für kaum durchführbar bzw. schlichtweg unmöglich: „Komisch ist [...] etwas [...], mit dem man – grausamer- und angenehmerweise – nicht fertig wird; schon gar nicht durch eine Theorie“ (Marquard, 1974, S. 85).

Magd soll verspottet haben, daß er, was am Himmel wäre, wohl strebte zu erfahren, was aber vor ihm läge und zu seinen Füßen, ihm unbekannt bliebe, mit diesem nämlichen Spotte nun reicht man noch immer aus gegen alle, welche in der Philosophie leben. (Thäetet, 174a)

Platons kritische und doch von gewissem Stolz erfüllte Stellungnahme zeugt von der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dieser Thematik. In seinem Dialog *Philebos* vertritt er selbst eine stark negative Einstellung gegenüber dem Lachen als einer Äußerungsform des Komischen. Seiner Meinung nach diene es als Instrument zur Erniedrigung anderer und sei besonders schändlich, wenn es gegen die eigenen Freunde gerichtet werde (*Philebos*, 50a).³ Bei dieser Gelegenheit stellt er Überlegungen zur Lust (Freude, Lust, Wollust etc.) und Unlust (Zorn, Schrecken Sehnsucht etc.) an. Vermengt man beide, werde dadurch Vergnügen erzeugt (vgl. Schroeder, 2002, S. 25). Dem edlen Vergnügen, das die Tragödie bietet, indem der Zuschauer sich an ihr ergötzt (Lust) und gleichzeitig Tränen vergießt (Unlust) (*Philebos*, 48a), stellt Platon das der Komödie gegenüber, das Schroeder (2002, S. 25) folgendermaßen zusammenfasst: „Es beruht auf Bosheit und Neid, auf dem Genuß [sic] des Übels, das einem anderen zustößt“. Dem Komischen liegt Platon zufolge also eine Vermengung von Lust (Lachen) und Unlust (Neid) zu Grunde.⁴ Zielscheibe dieser von Neid getriebenen Schadenfreude seien die Überheblichen, die durch ihr Verhalten lächerlich wirkten. Doch nur Schwache könnten ausgelacht werden, da man sich vor ihnen nicht zu fürchten brauche (*Philebos*, 49b).

Aristoteles schenkt diesem Thema zwar viel weniger Beachtung, doch auch bei ihm lässt sich der Versuch einer Erklärung für das Phänomen des Komischen bzw. Lächerlichen finden. In seiner *Poetik* befasst er sich mit der Komödie und stellt fest, dass sie für gewöhnlich Laster zum Thema hat, die mit dem Lächerlichen in Verbindung stehen:

Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz. (*Poetik*, 1449a)

Folglich betrachtet Aristoteles das Lächerliche der Komödien als harmlos, da

³Feinde auszulachen sei dagegen durchaus vertretbar.

⁴Platon sieht dabei den Neid als Auslöser des Lachens: „Und Lust an der Freunde Übel, sagten wir nicht, daß der Neid es sei, der diese bewirke?“ (*Philebos*, 49d). Unter *Übel* ist Überheblichkeit zu verstehen (49d-e).

es niemandem Kummer bereitet, und vertritt demnach eine weitaus positivere Haltung als Platon.⁵

2.1.2 Lachen als Selbstaffirmation nach Hobbes

Auch Hobbes setzt sich mit dem Lachen auseinander. Dabei übernimmt er einige Ansätze Platons, spitzt sie jedoch in Übereinstimmung mit seinem vorwiegend negativen Welt- und Menschenbild zu. Schroeder (2002, S. 32) weist treffenderweise darauf hin, dass das Lachen von ihm als „eine der verwerflichsten Eigenschaften des Menschen“ aufgefasst werde. Hobbes' Ansicht nach wird das Lachen durch eine plötzlich eintretende Gelegenheit zur Selbstaffirmation auf Kosten anderer bewirkt:

Bei plötzlicher Freude über ein Wort, eine Tat, einen Gedanken, die das eigene Ansehen erhöhen, das fremde mindern, werden außerdem häufig die Lebensgeister emporgetrieben, und dies ist die Empfindung des Lachens. (Hobbes, 1966, S. 33)

Demzufolge lachten diejenigen Menschen am meisten, deren Selbstwertgefühl nicht auf den eigenen Leistungen, sondern auf den Fehlern und Lastern ihrer Mitmenschen gründet.

Hobbes bestimmt drei Faktoren, durch deren Zusammenwirken Lachen entstehe: Als Erstes müsse ein Fehler empfunden werden, dieser müsse fremd sein und zudem müsse die Empfindung plötzlich eintreten. Unter *fremd* sei jedoch nicht jeder andere Mensch zu verstehen. Vielmehr schließt Hobbes Freunde und Verwandte von diesem Begriff aus. Ihre Fehler reizten nicht zum Lachen, da sie „nicht als fremde empfunden werden“ (ebd.). In dieser Hinsicht widerspricht er Platon, der es als durchaus möglich – wenn auch verwerflich – ansieht, über das Missgeschick der Freunde zu lachen und zu spotten.

⁵Schenkt man Umberto Eco's *Der Name der Rose* Glauben, stand Aristoteles dem Komischen noch viel positiver gegenüber. Der Roman postuliert die Existenz eines zweiten Teils der *Poetik*, in dem die Komödie und das Lachen gepriesen werden. Inspiriert wurde Eco durch eine Stelle in Aristoteles' *Poetik* (IV, 1449b), an der versprochen wird, an späterer Stelle näher auf die Komödie einzugehen. Eine solche Schrift ist jedoch nicht überliefert.

2.1.3 Die Inkongruenztheorien Kants und Schopenhauers

Für Kant stellt die Widersinnigkeit die Essenz des Komischen dar. Jede vernunftgesteuerte Erwartung löse sich demnach, falls sie getäuscht wird, in Lachen auf.

Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges seyn (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. (Kant, 1792, S. 222)

Das, was er damit aussagen möchte, veranschaulicht Kant anhand eines Witzes über einen Engländer und einen Inder. Dem Inder wird ein Bier angeboten und beim Öffnen der Flasche versetzt ihn der viele Schaum, den er heraustreten sieht, in große Verwunderung. Auf die Frage des Engländers, worüber er sich wundert, antwortet der Inder: „Ich wundere mich auch nicht darüber, daß es herausgeht, sondern wie ihrs habt herein kriegen können“ (ebd., S. 223). Die von der menschlichen Vernunft gesteuerte Erwartung hinsichtlich der Ursache der Verwunderung des Inders führt den Zuhörer auf die falsche Fährte. Ihre plötzliche Verwandlung in nichts, und nicht etwa die Tatsache, dass man sich selbst durch die Unwissenheit eines anderen aufgewertet fühlt, zwingt nach Kant zum Lachen, womit er eine Hobbes klar entgegengesetzte Position einnimmt.

Schopenhauer widmet dem Komischen und seinen Ausprägungen seinerseits in *Die Welt als Wille und Vorstellung* ein Kapitel, das er als *Zur Theorie des Lächerlichen* betitelt. Auch wenn er seine Ausführungen damit beginnt, die Unzulänglichkeit von Kants Überlegungen zu betonen, besitzt sein Ansatz dieselbe Grundlage, und zwar die Inkongruenzbeziehung zweier Elemente. Während diese Kants Ansicht nach auf dem Kontrast zwischen gespannter Erwartung und widersinniger Auflösung einer Situation beruht, hat sie Schopenhauer zufolge die unerwartete Unterordnung eines Gegenstandes unter einen ihm fremden Begriff als Grundlage:

[...] der Ursprung des Lächerlichen [ist] allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäss das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. (Schopenhauer, 1916, S. 112)

Damit ist gemeint, dass man zum Lachen gezwungen wird, wenn man eine reale

Situation (anschaulicher Gegenstand) der falschen Kategorie (abstrakter Begriff) zuordnet und diese Fehlinterpretation einsehen muss. Die Wahrnehmung der Inkongruenz des Gedachten zur Wirklichkeit bereitet uns Schopenhauer zufolge Freude. Diese äußere sich im Lachen, das umso stärker ausfalle, je inkongruenter die Beziehung beider Elemente zueinander sei. Als Grund für besagte Freude sieht Schopenhauer die Einsicht über das Versagen des Verstandes: „Diese strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin Vernunft jetzt ein Mal der Unzulänglichkeit überführt zu sehen, muss uns daher ergötzlich seyn“ (S. 122).

2.2 Begriffsklärung und Arbeitsdefinitionen

Nachfolgend erfolgt eine kurze lexikografische Klärung und Abgrenzung der Begriffe *Humor*, *komisch*, *das Komische* und *Komik*. Daraufhin wird die dieser Arbeit zugrundeliegende Definition des Komischen vorgestellt und diskutiert. Abschließend wird auf die in der Forschung gängigen Erklärungsansätze zu diesem Phänomen eingegangen, die sich auf die in Abschnitt 2.1 besprochenen philosophischen Beiträge stützen.

2.2.1 Terminologische Abgrenzung

In Abschnitt 2.1 war bereits davon die Rede, dass das Komische Untersuchungsgegenstand vieler unterschiedlicher Disziplinen ist. Der Translationswissenschaftlerin Santana López (2006) zufolge wird die interdesziplinäre Beschaffenheit des Komischen von den Einzeldisziplinen jedoch „oft übersehen bzw. unterschätzt und dadurch weder terminologisch noch methodologisch berücksichtigt“ (Santana López, 2006, S. 14). Im Vorwort des 1976 erschienenen und seitdem richtungsweisenden Sammelbands *Das Komische* behauptet Preisendanz sogar, sie fassten die Theorie und Geschichte des Komischen jeweils als ihren eigenen Zuständigkeitsbereich auf (Preisendanz & Warning, 1976). In den vergangenen Jahrzehnten hat sich daran erfreulicherweise Vieles geändert. So finden Wissenschaftler verschiedener Fachrichtungen in den *Humour⁶ Studies* den geeigneten Rahmen für eine die einzelnen Disziplinen übergreifende Herangehensweise und Zusammen-

⁶Man beachte den Unterschied zwischen britischem (*humour*) und amerikanischem Englisch (*humor*).

arbeit. Santana López (2006) weist darauf hin, dass sich auf diese Weise eine Art terminologischer Konsens herausbilden konnte, der, wenn er auch künstlich und zweckorientiert hervorgebracht wurde, auf breite Anerkennung stößt. Dabei setzte sich insbesondere ein Terminus durch:

Vertreter dieser Forschungsrichtung [der *Humour Studies*] gehen vom englischen Wort *Humour* als Oberbegriff aus, der alle weiteren Formen des Komischen umfasst und für sich genommen keine spezifische Eigenschaft aufweist. (Santana López, 2006, S. 15f.)

Nichtsdestotrotz bezweifelt sie, dass die entsprechende Übersetzung für das englische *humour* in anderen Sprachen gleichbedeutend gebraucht werden könne, im Falle des Deutschen also das Wort *Humor*.

Um zu überprüfen, ob das zutrifft, reicht ein Blick ins einsprachige Wörterbuch. Dem Duden – Deutsches Universalwörterbuch zufolge ist unter *Humor* die „Fähigkeit u. Bereitschaft, auf bestimmte Dinge heiter u. gelassen zu reagieren“ (Scholze-Stubenrecht, 2015) zu verstehen. Wenn man bedenkt, dass das Adjektiv *komisch* als „Lachen, Heiterkeit erregend“ (ebd.) definiert wird, kann *Humor* also als die Fähigkeit, etwas als komisch zu empfinden, aufgefasst werden, was im Übrigen die in der Fachliteratur vorzufindende Definition darstellt (vgl. etwa Merziger, 2005; Schäfer, 1996). Somit wird *Humor* seinem englischen Pendant, das in den *Humour Studies* Verwendung findet und die Funktion eines Sammelbegriffs erfüllt, keinesfalls gerecht.⁷

Wie soeben zu sehen war, herrscht im Deutschen in Bezug auf die Bedeutung des Wortes *Humor* ein gewisser Konsens. Doch wie sieht es mit anderen für diese Arbeit relevanten Begriffen aus? Ausgehend von den vorhergehenden Bemerkungen zum Adjektiv *komisch*, kann das Substantiv das *Komische* als etwas aufgefasst werden, das zum Lachen bringt und Heiterkeit erregt, also eine komische Wirkung erzeugt.⁸ Interessanterweise ist genau das die Rolle, welche die Wörterbücher auch der *Komik* zuweisen. Dieser Begriff wird zudem nicht nur als etwas definiert, das eine komische Wirkung erzeugt (Scholze-Stubenrecht, 2015; Krome,

⁷Das soll jedoch nicht heißen, dass sich in naher Zukunft kein semantischer Wandel vollziehen könnte, denn das wäre nicht das erste Mal: Ab dem 16. Jahrhundert wurde dieser Begriff zum Bezeichnen der vier Körpersäfte der spätmittelalterlichen Temperamentlehre benutzt, entwickelte sich dann zu *Laune*, *Temperament* und *Stimmung* und wurde im 18. Jahrhundert aus dem Englischen als Literaturbegriff übernommen (s. Schäfer, 1996, S. 22f.).

⁸Natürlich darf die semantische Ambivalenz des Wortes *komisch*, das auch *seltsam* bedeuten kann, nicht außer Acht gelassen werden. So finden beide Bedeutungen Schäfer (1996) zufolge in der Kunst beispielsweise in der Figur des verkrüppelten Hofnarren Anwendung.

2011), sondern auch als Synonym des *Komischen* dargestellt (Krome, 2011), und in der Tat werden beide Begriffe sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch als auch nicht selten in der Fachliteratur völlig synonym verwendet. Dass viele Autoren (vgl. etwa Schäfer, 1996; Santana López, 2006) sehr wohl eine strikte Unterscheidung vornehmen, bringt nicht unbedingt Licht in das terminologische Chaos rund um das Konzept des Komischen.⁹ Eine leicht nachvollziehbare und für die Zwecke dieser Arbeit gut verwendbare Abgrenzung liefert Schäfer (1996, S. 16), indem sie die Komik als Kunst der Darstellung des Komischen bezeichnet. Das Komische definiert sie ihrerseits – und dabei beruft sie sich auf Hellenthal (1989) – als einen Oberbegriff, aus dem sich alle anderen Formen des Komischen nähren. Dies entspricht der zuvor dargestellten Definition von *humour* und in der Tat ist das die Übersetzung des englischen Begriffs, die in der deutschen Fachliteratur für gewöhnlich Anwendung findet (vgl. etwa Santana López, 2006).

2.2.2 Das Komische - eine Arbeitsdefinition

Nicht umsonst stellt Santa López (2006, S. 20) fest, dass die Begriffsdefinition die erste große Hürde darstellt, der sich jeder Forscher stellen muss, wenn er sich mit dem Komischen befasst. Damit meint sie nicht nur eine Klärung auf semantischer Ebene, sondern vor allem die Schwierigkeit einer Interpretation dieses Konzepts seitens der einzelnen Disziplinen, die es an ihre jeweiligen Erfordernisse anzugleichen suchen. In dieser Hinsicht erweist sich sein Facettenreichtum als Segen und Fluch zugleich: Auf der einen Seite erlaubt es Forschungsrichtungen, die eher selten zueinander finden, eine oft fruchtbare Zusammenarbeit zu führen,¹⁰ und auf der anderen erschwert es ungemein das Formulieren einer alle Nuancen umfassenden Definition. Der norwegische Translationswissenschaftler Vandaele (2002b) betrachtet einen solchen Versuch zu Recht als von vornherein zum Scheitern verurteilt:

Focusing on all aspects has driven some desperate scholars [...] to give up on any attempt at defining humour – for how could we accurately describe all and only those clusters of physiological states and perceived causes

⁹Eine interessante Ausführung dazu findet sich in einem Artikel des Kulturwissenschaftlers Wirag (2009), der diesen „Begriffswirrwarr“ in dem Unterkapitel *Minenfeld Terminologie* – dessen Titel im Übrigen für sich selbst spricht – thematisiert.

¹⁰Ein Beispiel dafür ist Susanne Schröders (2006) Abhandlung über das Lachen, die es aus medizinischer, psychologischer und philosophischer Sicht betrachtet.

that, together, define humour as opposed to other feelings or emotions?
(Vandaele, 2002b, S. 153)

Es ist also offensichtlich, dass das Komische in seiner Gesamtheit nicht erfassbar ist. Aus diesem Grund empfiehlt Santana López (2006, S. 21), sich zunächst an die Grundbedeutung dieses Konzepts zu halten, d.h. das Komische als etwas aufzufassen, das eine komische Wirkung erzeugt. Dies könne als Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen dienen.

Nun ist es nicht unser Ziel, einen Beitrag zum Verständnis des Komischen und seiner Äußerungsformen zu leisten. Vielmehr können wir uns in Hinblick auf unsere translationsbezogenen Absichten mit besagter Grundbedeutung durchaus zufriedengeben. Konkret bedeutet das, dass das Komische in der vorliegenden Arbeit nachfolgend nicht als Sammelbegriff im Sinne des englischen *humour*, sondern als ein Element mit belustigender und erheiternder Wirkung zu verstehen ist, das es in die Zielsprache zu übertragen gilt. Dabei versteht es sich von selbst, dass sich besagte Wirkung nicht bei jedem Empfänger gleichermaßen äußern muss, da der für ihre Wahrnehmung unabdingbare Humor etwas höchst Subjektives ist. Tritt sie jedoch bei niemandem ein, ist der Übersetzer ganz offensichtlich an ihrer Übertragung gescheitert.

2.2.3 Superiorität und Inkongruenz

An den in Abschnitt 2.1 dargestellten Überlegungen philosophischer Art zeichnete sich bei genauem Hinsehen bereits ein gewisser Dualismus ab: Für die einen ist das Lachen ein Werkzeug der Selbstaffirmation durch Erniedrigung Dritter (Platon, Hobbes), für die anderen wird es durch Inkongruenz und die Unzulänglichkeit des Verstandes hervorgerufen (Kant, Schopenhauer). Die in den *Humour Studies* vertretenen Ansätze nehmen sich heute eben diese Konzepte zum Vorbild, indem sie zwischen *superioritätsbasierter* Komik nach Platon und Hobbes und *inkongruenzbasierter* Komik nach Kant und Schopenhauer differenzieren (vgl. Santana López, 2006, S. 21).¹¹

Dabei betrachten sie Superiorität und Inkongruenz nicht als Kategorien, die

¹¹Superiorität und Inkongruenz gehen nicht ausschließlich auf die Ansätze der hier erwähnten Philosophen zurück. Weitere Beiträge, auf die sich die *Humour Studies* zur Festlegung dieser Konzepte stützen, können Santana López (2006, S. 21) entnommen werden.

einander ausschließen; vielmehr koexistierten demnach beide und können unter gewissen Umständen sehr wohl zusammenwirken. Diese letzte Ansicht wird insbesondere von Vandaele (2002a, S. 221) vertreten: „incongruity and superiority do not represent incompatible views of humor but are strongly interwoven“.

Auch die vorliegende Arbeit stützt sich die Interpretation komischer Situationen betreffend auf besagte Konzepte. Wie in Abschnitt 5.1 bei der Vorstellung der hier behandelten ecuadorianischen Webserie jedoch zu sehen sein wird, greift Enchufe.tv nur selten auf superioritätsbasierte Komik zurück (und macht bestimmte Menschen oder Gruppen zu ihrer Zielscheibe), während die Inkongruenz (also das Widersinnige und Unerwartete) dagegen als Markenzeichen dieses YouTube-Kanals angesehen werden kann.

3 Die Übersetzung des Komischen

Wie bereits angedeutet, besteht die Aufgabe des Übersetzers darin, die komische Wirkung im Zieltext wiederzugeben. Was auf den ersten Blick einfach erscheinen mag, stößt in der Praxis auf oft kaum überwindbare Hürden, die von einer Vielzahl an Faktoren abhängen und dem Übersetzer ein gewaltiges Maß an Einfallsreichtum und interkultureller Kompetenz abverlangen. So ist es nicht verwunderlich, dass sich nur schwer ein einheitliches Modell finden lässt, das den gewagten Anspruch erhebt, die nötigen Mittel für das Übersetzen sämtlicher Erscheinungsformen des Komischen zu liefern - was jedoch nicht heißt, dass viele Autoren sich nicht an einzelnen Teilbereichen wie etwa dem Wortspiel versuchen (z.B. Delabastita, 1998). In diesem Kapitel werden daher ausgesuchte Konzepte und Verfahren vorgestellt, die einerseits eine methodologische Grundlage für den Übersetzungsprozess liefern und andererseits eine qualitative Einschätzung der Übertragung der komischen Wirkung erlauben. Zunächst setzen wir uns jedoch mit der Frage der grundsätzlichen Übersetzbarkeit des Komischen auseinander.

3.1 Das Komische als Übersetzungshürde

Viele Menschen, die eine Fremdsprache beherrschen, finden sich früher oder später in dieser Situation wieder: Sie scheitern an dem Versuch, einen Witz oder eine amüsante Bemerkung wiederzugeben, die ursprünglich in einer dem Gesprächspartner unbekanntem Sprache vernommen wurde. Oft scheitert man nicht nur in Hinsicht darauf, dass bei dem Empfänger keine belustigende Wirkung erzielt wird, sondern bereits bei der Formulierung, die sich als außerordentlich schwierig, wenn nicht gar unmöglich entpuppt. Im soeben beschriebenen Fall kommt

schnell die rechtfertigende Behauptung auf, der jeweilige Witz sei nicht übersetzbar oder könne in seiner Fülle nur von Menschen eines bestimmten kulturellen Hintergrunds nachvollzogen werden.

Die Problematik der Übersetzbarkeit des Komischen ist der Forschung natürlich nicht unbekannt. Auffällig ist in Bezug auf diese Thematik jedoch die Vielfalt unterschiedlicher Positionen, die von verhaltenem Optimismus bis zur tiefsten Skepsis und Resignation reichen. Wie sogleich zu sehen sein wird, herrscht Einigkeit darüber, dass die komische Wirkung sowohl auf sprachlichen als auch auf kulturellen Elementen basiert, die es wirkungsgetreu zu übertragen gilt. Ob und wie dies bewerkstelligt werden kann, wird nachfolgend diskutiert.

3.1.1 Die fragliche Übersetzbarkeit des Komischen

Steht es um die Übersetzung des Komischen etwa schlecht? Viele literarische Werke lassen jedenfalls etwas anderes vermuten, bringen doch, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, die Übersetzungen von Boccaccios *Il Decamerone*, Cervantes' *Don Quijote de la Mancha* und Hašeks *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Der brave Soldat Schwejk*) die Leser verschiedener Nationen trotz der historischen, kulturellen und sprachlichen Distanz noch heute zum Lachen. Auch die Realisierbarkeit von Übersetzungen im für uns interessanteren audiovisuellen Bereich steht auf den ersten Blick außer Frage. Dafür spricht vor allem der große Erfolg, dessen sich synchronisierte und Untertitelte Komödien – und damit meine ich nicht nur Filme, sondern auch die immer beliebteren Serien – erfreuen. Was das deutsche Publikum anbelangt, dürfen andererseits die kulturelle und, wenn es um Übersetzungen aus dem Englischen geht, auch die sprachliche Nähe nicht außer Acht gelassen werden, denn oft handelt es sich dabei um Produktionen aus anderen europäischen Ländern oder den USA. Dementsprechend kann also keine Aussage darüber getroffen werden, ob sich humoristische audiovisuelle Texte aus entfernteren Sprach- und Kulturräumen – wie es bei den Videos von Enchufe.tv der Fall ist – genauso gut übersetzen lassen. Hinzu kommt, und das gilt in gleicher Weise für literarische Werke, dass der Erfolg solcher Produktionen nicht unbedingt etwas über die Qualität der Übertragung aussagt, da der Zielsprachliche Zuschauer im Normalfall überhaupt nicht weiß, wie viel von der

ursprünglichen komischen Wirkung verlorengegangen ist.¹

Wie wir also sehen, kann die Übersetzbarkeit des Komischen nicht ohne Weiteres bejaht werden. Welche Ergebnisse liefert aber eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Problematik? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, hilft ein Blick in die als *Humour et traduction / Humour and Translation* betitelte, 1989 veröffentlichte Extraausgabe der translationswissenschaftlichen Fachzeitschrift *Meta*, in der sich die meisten Beitragenden mit eben diesem Thema befassen. Die Ansicht, die viele von ihnen vertreten, lässt indes nicht viel Platz für Optimismus. So trifft man beispielsweise auf die Behauptung, komische Texte forderten den Übersetzer genau so sehr wie poetische:

Roland Barthes once wrote that he absolutely refused to translate anything. However paradoxical and self-defeating this statement might seem, one may contend that the linguist and stylistics expert was basically right. When it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry. (Diot, 1989, S. 84)

Interessanterweise liefern auch Beiträge mit zuversichtlich klingenden Titeln wie *The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done?* (Leibold, 1989) oder *Better than the Original: Humorous Translations that Succeed* (Nilsen, 1989) keine allzu ermutigenden Ergebnisse, werden sie doch der erzeugten Erwartung nicht wirklich gerecht bzw. thematisieren keine Übersetzungen, sondern lediglich amüsante sprachliche Zufälle.²

Auch Vandaele (2010, S. 149f.) zieht den zuvor genannten Vergleich zwischen komischen und poetischen Texten und verweist im Hinblick auf die relative oder absolute Unübersetzbarkeit des Komischen auf die in der Fachliteratur oft genannte Dichotomie zwischen Sprache und Kultur. Die kulturellen Aspekte betreffend gibt er zu bedenken, dass der Übersetzer Teil des jeweiligen komischen Paradigmas (*comical paradigm*) sein muss, um die komische Wirkung überhaupt erst nachvollziehen zu können oder gar für Mitglieder eines anderen Paradigmas begreiflich zu machen. Das eigentliche Problem bestehe darin, dass sich das Komische auf implizite kulturelle Schemata stütze, die an einen gemeinsamen Wissens-

¹Einzige Ausnahme sind untertitelte Werke, deren Ausgangssprache der Zuschauer beherrscht. Synchronisationen verwehren ihm jedoch die Möglichkeit des Vergleichs zwischen Original und Translat.

²Eines der vielen interessanten Beispiele aus Nilsens (1989) Artikel ist etwa die Anekdote über einen Mexikaner namens Casimiro Guerra, der sich in den USA während des Zweiten Weltkriegs zum Wehrdienst meldete. Als man ihn bei der Musterung fragte, was sein Name bedeute, war die Antwort: „Near See War“ (Nilsen, 1989, S. 112).

pool geknüpft sind. Von diesen ausgehend ergebe sich die Möglichkeit der von der jeweiligen Kultur akzeptierten und nicht tabuisierten Wahl eines Individuums, einer Gruppe oder eines bestimmten Themas als Zielscheibe der Komik.

Die Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit sprachlicher Aspekte betreffend verweist Vandaele (2010) auf sprachliche Denotation und Konnotation. Denotative Übersetzungsschwierigkeiten entstünden demnach, wenn das Komische anhand bestimmter Begriffe auf ein Realitätskonzept verweist, das mit der jeweiligen Sprache untrennbar verknüpft ist. Das Beispiel, das der Autor diesbezüglich anbringt, sind britische Witze, die sich auf die Begriffe *Oxbridge* und *dons* und damit auf die mit ihnen verbundenen Geschehnisse in den Universitätsstädten Oxford und Cambridge stützen. Was sprachliche Konnotation anbelangt, gestalte sich die Übersetzung zwangsläufig problematisch, wenn das zielsprachliche Pendant der zu übertragenden Ideen einen Wert besitzt, der von dem des Originals abweicht. Typische Vertreter dieser Kategorie seien somit Höflichkeitsanreden, die in der Zielsprache zwar existieren, aber in einem völlig anderen Kontext verwendet werden, so zum Beispiel das französische *Monsieur* und das englische *Sir*. Aber auch das Fehlen eines Äquivalents in der Zielsprache wirke sich im Falle von Verwendung bestimmter Register oder sprachlicher Varietäten als konnotative Übersetzungshürde aus:

On a broader discursive level, a comical source text may contain (clashes between) registers, dialects, sociolects and idiolects which have no straightforward equivalent in the target language. Indeed, what could be the French equivalent of the Queen's English? (Vandaele, 2010, S. 151)

Was derartige Umstände schließlich für den Übersetzungsprozess bedeuten, fasst Diot kurz – aber deswegen nicht minder präzise – zusammen: „While the denotations can roughly be translated into a different language, the connotations cannot“ (Diot, 1989, S. 84).

Weitere sprachliche Aspekte, die oft zur Behauptung veranlassen, das Komische sei unübersetzbar, finden sich in der metasprachlichen Kommunikation (vgl. etwa Vandaele, 2010, S. 150). Diese stellt insbesondere in Form von Wortspielen ein gern verwendetes Mittel der Komik dar. „Linguistic jokes are punny³ as hell“, behauptet Raphaelson-West (1989, S. 130) und kreiert ein Wortspiel durch den

³Das englische Wort *pun* steht für eine Art des Wortspiels, das auf dem Gleichklang zweier Begriffe mit unterschiedlichen Bedeutungen beruht.

impliziten Verweis auf das englische Idiom *funny as hell*. Gleichzeitig merkt sie an, dass es seine komische Wirkung wohl in keiner anderen Sprache als der englischen entfalten könnte. Wortspiele sind jedoch nicht als grundsätzlich unübersetzbare Phänomene einzustufen. So behauptet Attardo (2002, S. 190) im Zusammenhang mit der von ihm entwickelten *General Theory of Verbal Humour* (GTVH), auf die wir in Unterabschnitt 3.2.3 noch genauer zu sprechen kommen, sie seien sehr wohl in einer anderen Sprache reproduzierbar, sofern der ursprüngliche pragmatische Zweck beibehalten werden kann. Meiner Ansicht nach versteht es sich jedoch von selbst, dass dies bei Weitem nicht immer zufriedenstellend realisiert werden kann, da dafür vorausgesetzt werden müsste, dass die Zielsprache dasselbe ‘Spiel’ mit syntaktischen, morphologischen und/oder phonologischen Elementen zulässt.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die beschriebene Unterteilung in kulturelle und sprachliche Aspekte nicht mehr ganz aktuell ist. Viele Autoren sind mittlerweile zu der Einsicht gelangt, dass es falsch sei, eine strikte Trennung vorzunehmen, da die Unübersetzbarkeit des Komischen nicht selten auf das Zusammenwirken beider Elemente zurückzuführen sei (vgl. etwa Vandaele, 2010).

3.1.2 Annahmen zu sprachlichen und kulturellen Übersetzungsschwierigkeiten

Angesichts der obigen Beobachtungen können bereits einige Prämissen aufgestellt werden. So können wir davon ausgehen, dass es falsch wäre, komische Texte im Allgemeinen als unübersetzbar zu beurteilen, da sich ihre Wirkung oft sehr wohl reproduzieren lässt. Ob dies in seiner Gesamtheit oder nur in Teilen gelingt, hängt von sprachlichen und außersprachlichen Faktoren ab, wobei sich die Aufgabe des Übersetzers zunehmend schwieriger gestaltet, je eigentümlicher die jeweiligen sprachlichen und kulturellen Elemente für die Ausgangssprache sind. Demgemäß wirken sich auch beachtliche Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache bzw. Ausgangs- und Zielkultur entsprechend negativ auf den Übersetzungsprozess aus, was im Umkehrschluss bedeutet, dass sehr ähnliche sprachliche und kulturelle Gegebenheiten ihn begünstigen.⁴

In Bezug auf die audiovisuellen Texte, die Gegenstand dieser Arbeit sind, heißt

⁴Diese Ansicht teilt auch Raphaelson-West (1989, S. 129): „However, in the case of similar cultures and languages, it is often possible to do an effective translation“.

das, dass auf sprachlicher Ebene mit vielen Übersetzungshindernissen zu rechnen ist, die unter Umständen gänzlich irrelevant wären, wenn die Zielsprache – also in unserem Fall das Deutsche – ebenfalls der romanischen Sprachfamilie angehören würde.

Was die kulturelle Ebene anbelangt, kamen bereits die besonderen Schwierigkeiten zur Sprache, die sie mit sich bringt. Ob diese aber in einer immer stärker globalisierten Welt und im Fall von Komödianten, deren Videos über die nationale Ebene hinaus äußerst erfolgreich sind, tatsächlich noch von Bedeutung sind? Das ist eine nicht einfach zu beantwortende Frage, die einer eingehenden Vertiefung bedarf. Um ihr auf den Grund zu gehen, ist es zunächst notwendig, sich von der Auffassung des Komischen als kulturell determiniertem und dadurch räumlich begrenztem Phänomen zu lösen. Hilfreich ist dabei der in der Fachliteratur hin und wieder vorgebrachte Verweis auf die Existenz von Universalien des Komischen (Schäfer, 1996, S. 48ff.). Einige Beispiele dafür liefert Raphaelson-West (1989, S. 131):

- a) a child making extremely mature, adult-like statements
- b) a victim getting harmless but embarrassing revenge on his offender
- c) the unexpected, unusual response.

Doch auch abseits der Komik universellen Charakters ist die belustigende Wirkung meiner Ansicht nach sehr wohl auch über kulturelle Grenzen hinaus reproduzierbar. Dies ist als ein positiver Nebeneffekt der zunehmenden Verflechtung moderner Gesellschaften zu betrachten. Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser, der Begründer der Transkulturalitätstheorie, macht für diese Entwicklung nicht nur die Kommunikationsmedien verantwortlich, sondern vor allem die kapitalistische Ökonomie, die „mit ihrer globalen Erschließung materieller und humaner Ressourcen, die zu drastischen Umstrukturierungen traditioneller Verhältnisse führt, Arm-Reich-Verteilungen verändert und Migrationsbewegungen auslöst“ (Iser, 2012, S. 36) und damit die Verwischung oder gar Aufhebung kultureller Grenzen herbeiführt. Moderne Kulturen seien demnach nicht mehr miteinander unvereinbar und stießen sich – anders als nach Herders traditionellem Kulturverständnis, das Iser als obsolet bezeichnet – nicht voneinander ab. Auf individueller Ebene erlebten die meisten Menschen heute den Einfluss nicht nur einer, sondern vieler Kulturen zugleich: „Wir sind kulturelle Mischlinge. Die kulturelle Identität der heutigen Individuen ist eine Patchwork-Identität“ (ebd., S. 30). Diese Trans-

kulturalität der Individuen bringe klare Vorteile mit sich, denn eine kulturelle Identität, die sich aus vielen verschiedenen Elementen zusammensetzt, mache es möglich, „an mehr Phänomenen Interesse [zu] finden“ und im Falle einer Begegnung mit etwas Unbekanntem oder Fremdem „statt einer Haltung der Abwehr Praktiken der Kommunikation [zu] entwickeln“ (ebd., S. 31f.).

Stützen wir uns nun auf Welschs transkulturelles Modell, hat das ganz klar die Notwendigkeit eines Umdenkens zur Folge, da die in Unterabschnitt 3.1.1 angesprochenen kulturbedingten Übersetzungshindernisse damit zwangsläufig an Bedeutung einbüßen. Leider hat eine auf Transkulturalität gerichtete Auseinandersetzung mit der Übersetzung des Komischen in der Fachliteratur bisher kaum stattgefunden. Der Grund dafür ist wohl die Bequemlichkeit, mit der sich kulturelle Elemente als geeigneter Sündenbock für vermeintliche oder echte Unübersetzbarkeit heranziehen lassen. Dies hat in gewissen Fällen auch zweifellos seine Berechtigung, doch gleichzeitig darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Ansätze der transkulturellen Studien in einem translationsbezogenen Zusammenhang durchaus für Optimismus sorgen können. Demgemäß wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass sich die Komik der zu unvertitelnden audiovisuellen Werke zumindest teilweise an einem Wissensschatz orientiert, der einem großen Empfängerkreis aus Individuen, die nicht zwangsläufig dieselbe kulturelle Herkunft teilen, offensteht. Ferner wird vorausgesetzt, dass auch die Inhalte, die von einem kulturfremden – in unserem Fall also deutschsprachigen – Zuschauer nicht auf Anhieb nachvollzogen werden können, von seiner Seite aus unter Umständen dennoch auf Offenheit und die Bereitschaft stoßen werden, den Elementen, die das Verständnis beeinträchtigen, auf den Grund zu gehen.

Dafür, dass die Komik von Enchufe.tv sicherlich auch transkulturellen Charakter besitzt, spricht schon allein das Medium, welchem sich der ecuadorianische Kanal verschrieben hat, denn YouTube stellt dank kostenloser Nutzung und weltweiter Zugänglichkeit eine internationale Plattform *par excellence* dar. Diese Tatsache zeugt vom Wunsch der Produzenten, ein möglichst breites Publikum anzusprechen.⁵ Um das zu bewerkstelligen, ist es wiederum hilfreich, auf eine Komik zurückzugreifen, die sich kulturübergreifender Bezüge bedient.

⁵Neben dem Wunsch, möglichst viel Berühmtheit zu erlangen, bringt eine hohe Zahl an Abonnenten und Aufrufen YouTube-Kanälen vor allem auch finanzielle Vorteile.

Die Annahme von transkulturell bestimmter Komik in den in dieser Arbeit behandelten audiovisuellen Texten ermöglicht, zumindest was die Übertragung kultureller Elemente anbelangt, eine optimistische Haltung. Positiv ist ferner die Tatsache, dass davon auszugehen ist, dass im Zieltext auf eine Assimilation der ursprünglichen komischen Wirkung verzichtet werden kann, es also angenehmerweise nicht notwendig ist, sie beizubehalten, indem man sie ‘eindeuscht’.

3.2 Übersetzungs- und Evaluierungsstrategien

Die Übersetzbarkeit des Komischen betreffend sahen wir soeben, dass die in der Fachliteratur oft anzutreffende pessimistische Haltung nicht immer berechtigt ist. Gleichzeitig können trotz allem die außergewöhnlichen Hürden, denen sich der Übersetzer bei Texten dieser Art zwangsläufig gegenüber sieht, nicht bestritten werden. Vor diesem Hintergrund ist es sinnvoll, Strategien zu erarbeiten, die einen solchen Übersetzungsprozess erleichtern. Doch ist es überhaupt möglich, sich der Übersetzung des Komischen methodisch zu nähern? Wittgenstein äußert sich dazu zumindest mit einem klaren Nein:

Übersetzen von einer Sprache in eine andere ist eine mathematische Aufgabe, und das Übersetzen eines lyrischen Gedichts z.B. in eine fremde Sprache ist ganz analog einem mathematischen Problem. Denn man kann wohl das Problem stellen „Wie ist dieser Witz (z.B.) durch einen Witz in der andern Sprache zu übersetzen?“, d.h. zu ersetzen; und das Problem kann auch gelöst sein; aber eine Methode, ein System, zu seiner Lösung gibt es nicht. (Wittgenstein, 1970, Zettel 698)

Nichtsdestotrotz fand eine translationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik bereits statt. Auch wenn es sich von selbst versteht, dass für ein so schwer zu erfassendes Konzept wie das des Komischen eine einheitliche und universell anwendbare Vorgehensweise nur schwer konzipiert werden kann, gab es in den letzten drei Jahrzehnten durchaus nützliche wissenschaftliche Beiträge. In diesem Sinne werden nachfolgend nach einer Einführung wichtiger theoretischer Grundbegriffe Methoden vorgestellt, die eine Analyse der Ausgangssprachlichen Komik, eine Vereinfachung des Übersetzungsprozesses und abschließend eine Evaluierung des Translats zum Ziel haben. Das so geschaffene Instrumentarium findet seine praktische Anwendung in Kapitel 5.

3.2.1 Adäquatheit und Äquivalenz

Dieser Abschnitt behandelt Katharina Reiß' (2000) Verständnis von Adäquatheit und Äquivalenz. Auch wenn sich beide Konzepte nicht ausschließlich auf komische Texte beziehen, stellen sie, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, ein wichtiges theoretisches Gerüst für die Einschätzung der in dieser Arbeit besprochenen Übersetzungen dar.

Unter *Adäquatheit* versteht Reiß (2000) die durch den Zweck des Handelns bestimmte Angemessenheit. Für das Übersetzen als Handlung bedeutet das Folgende:

Da der die jeweiligen Entscheidungen beherrschende Faktor beim Übersetzen der *Zweck* einer Übersetzung ist, müssen die übersetzerischen Entscheidungen diesem Zweck *angemessen* sein. (Reiß, 2000, S. 106)

Diese Aussage, die sich auf die Vorstellung des Zwecks als „Dominante aller Translation“ (Reiß & Vermeer, 1991, S. 96) im Sinne der Skopostheorie stützt, macht die zweckbestimmte Relativität dessen, was innerhalb des Übersetzungsprozesses als (un)angemessen aufgefasst werden kann, deutlich. In diesem Zusammenhang beschreibt Reiß Adäquatheit als prozess-, d.h. handlungsorientiertes Element, das auf der Relation zwischen Mittel und Zweck gründet.

Im Gegensatz dazu verweise *Äquivalenz* bzw. *Gleichwertigkeit* auf die Relation zwischen zwei Endprodukten, in anderen Worten also dem Ausgangs- und Zieltext. Die Notwendigkeit der Differenzierung beider Begriffe sei darauf zurückzuführen, dass Übersetzungen ein und desselben Textes völlig unterschiedlichen Zwecken dienen und dabei sogar von dem Zweck des Ausgangstextes abweichen können. Damit ist es möglich, dass eine Übersetzung adäquat angefertigt ist und die benötigte Äquivalenz dennoch nicht aufweist. Einer der Übersetzungstypen, die in diesem Sinne aufgeführt werden, sind Wort-für-Wort-Übersetzungen, die zwar in der Zielsprache durch adäquate Wahl auf Wortebene Wortäquivalenz, jedoch keine Textäquivalenz aufweisen, da sie im Normalfall lediglich zum Erlernen einer noch unbekanntten Sprache dienen und ein Text nicht aus isolierten Wörtern besteht, sondern seine Wirkung erst in seiner Gesamtheit entfaltet.

Was hingegen den kommunikativen Übersetzungstyp anbelangt, der in der übersetzerischen Praxis wohl am häufigsten zum Einsatz kommt und für unsere

Zwecke relevant ist, soll das Translat “in der zielsprachlichen Gemeinschaft unmittelbar der (alltäglichen, literarischen, künstlerisch-ästhetischen und persuasiven) Kommunikation dienen und dabei mit dem Original in möglichst vielen seiner Dimensionen – der syntaktischen, der semantischen und der pragmatischen – zwar nicht identisch, wohl aber ihm äquivalent“ sein (Reiß, 2000, S. 107). Anders als bei den zuvor angesprochenen Wort-für-Wort-Übersetzungen dient die Adäquatheit hier der Herstellung von ganzheitlicher Textäquivalenz. Um dies zu gewährleisten, muss sich der Übersetzer nicht nur angemessener sprachlicher Mittel bedienen, sondern hat beispielsweise auch eine Vorgehensweise zur adäquaten Berücksichtigung des soziokulturellen und historischen Hintergrunds des jeweiligen Textes und seine Funktion im Kommunikationsgeschehen zu erarbeiten.

Damit Textäquivalenz vorliegen kann, ist das Vorhandensein eines Gleichwertigkeitsverhältnisses zwischen den einzelnen Textsegmenten bzw. -elementen eines Textpaares wohlgerne nicht erforderlich, was im Umkehrschluss auch bedeutet, dass durchgehende Äquivalenz auf diesen Ebenen nicht zwangsläufig von Textäquivalenz insgesamt zeugt. Nun ist es, wie wir später noch genauer sehen werden, insbesondere im Falle der Untertitelung nahezu unmöglich, alle Elemente des Ausgangstextes in der Zielsprache gleichwertig wiederzugeben. Um trotzdem Textäquivalenz herzustellen, muss sich der Übersetzer Reiß (2000) zufolge zweier Prinzipien bedienen: der Selektion und der Hierarchisierung. So ist es also notwendig, nach vorheriger Ausgangstextanalyse eine Selektion derjenigen Elemente vorzunehmen, die für den Ausgangstext kennzeichnend sind und seine Wirkung folglich in großem Maße ausmachen. Sollten nicht alle Elemente äquivalent beibehalten werden können, gilt es gleich darauf zu entscheiden, welche von ihnen Vorrang haben. Um dies beurteilen zu können, ist es erforderlich, die Funktion der jeweiligen Textelemente und ihren Beitrag zum Verständnis des Gesamttextes zu betrachten. Zur Verdeutlichung von Reiß’ Ansätzen bietet sich ein bekannter Witz als simples Beispiel aus dem Gebiet des Komischen an:

- (1) Treffen sich eines Tages zwei Fische. Sagt der eine zum anderen „Hi!“, woraufhin dieser erschrocken herumfährt und ruft „Wo?“

Wäre eine Übersetzung anzufertigen, so hätte die Suche nach einem homophonen Wortpaar in der Zielsprache, das gleich *hi* und *Hai* der Funktion, ein belustigendes Wortspiel herzustellen, gerecht werden müsste, die hierarchisch höchste Stellung.

Auch wenn, wie es bei der Untertitelung der Fall ist, zeitliche und räumliche Beschränkungen hinzukämen, müsste dieses Element unbedingt beibehalten werden, während auf andere je nach Umstand verzichtet werden könnte.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das reißsche Adäquatheits- und Äquivalenzverständnis eine wichtige theoretische Grundlage für den hier behandelten Übersetzungsprozess bildet. Diese Ansätze machen deutlich, wie wichtig es ist, die translatorischen Entscheidungen entsprechend dem Zweck des Ausgangstextes, der in unserem Fall die Herstellung komischer Wirkung ist, zu treffen. Nützlich ist ferner die Feststellung, dass der für uns relevante kommunikative Übersetzungstyp ein Gleichwertigkeitsverhältnis zwischen dem Ausgangs- und Zieltext im Sinne von Endprodukten voraussetzt, ohne dass es dafür notwendig sei, Äquivalenz auf allen Ebenen des Textpaars herzustellen. Es ist wichtig, sich vor Augen zu führen, dass ganzheitliche Textäquivalenz nicht anstrebenswert ist, denn wenn ein solches Vorhaben bereits bei literarischen Texten äußerst schwierig ist, erweist es sich bei der Übersetzung audiovisueller Texte aufgrund der damit verbundenen räumlichen und zeitlichen Limitationen (s. Unterabschnitt 4.2.4) als nahezu unmöglich. Dadurch erlangt der Hinweis auf die Unerlässlichkeit einer eingehenden Ausgangstextanalyse sowie einer darauffolgenden Selektion und Hierarchisierung der zu übernehmenden Textelemente an Bedeutung.

3.2.2 Hickeys pragmalinguistische Ansätze

Kommen wir nun zu konkreten Translationsstrategien für den Bereich des Komischen. Diese sind insofern relevant, als dass eine methodische Annäherung an die jeweilige Problematik, wie Hickey (1999) anhand von zahlreichen Beispielen belegt, nicht selten vermag, das scheinbar verworrenste translatorische Knäuel zu entwirren.

Trotz dieser optimistischen Haltung sei darauf hingewiesen, dass Hickey sich der Herausforderung, die das Übersetzen des Komischen in sich birgt, durchaus bewusst ist: „Es sabido que el humor viaja mal, que suele marchitarse en el trayecto más corto, llegando deshecho, si no muerto, a su destino, al trasladarse de un idioma a otro“ (Hickey, 1999, online). Als Antwort auf diesen Umstand griffen viele Übersetzer auf Erklärungen zurück, die dem Rezipienten zumindest erläutern,

worauf die ausgangssprachliche komische Wirkung basiert. Dass sie dadurch gänzlich zerstört wird, versteht sich dabei von selbst. Da eine solche Vorgehensweise dem Prinzip der kommunikativen Übersetzung nach Reiß (2000) völlig widerspricht, und in Hinsicht darauf, dass audiovisuelles Übersetzen keinen Raum für Anmerkungen, Fußnoten oder Ähnliches bietet, können wir diese Vorgehensweise von vornherein ausschließen.

Doch was sonst ist zu tun, wenn eine originalgetreue Übersetzung schier unmöglich erscheint? Es liegt unter Beachtung des vorhergehenden Abschnitts nahe, zu versuchen, die ursprüngliche Komik äquivalent wiederzugeben, ohne dafür jedes einzelne ausgangssprachliche Textelement zu berücksichtigen bzw. bestimmte Textelemente sogar durch andere zu ersetzen. Eine solche Vorgehensweise kann jedoch auch auf Kritik stoßen. So äußert sich beispielsweise von Stackelberg (1988) folgendermaßen zu Burkhart Kroebers einfallsreicher und den Ausgangstext vielleicht sogar an Originalität übertreffender Übersetzung einer Episode aus *Ecos Der Name der Rose*: „should the translator be allowed to make us laugh at his own ideas rather than at those of the author? We do not think so“ (von Stackelberg, 1988, S. 13). Von Stackelbergs Aussage spricht von der Überzeugung, dass das Original als unantastbar anzusehen ist. Das mag eine gegenüber dem Verfasser grundsätzlich gerechte Haltung sein, doch erweist sie sich in meinen Augen als praxisfern, da sie den Übersetzer in seinen Möglichkeiten stark einschränkt.⁶ Hickey (1999) legt seinerseits eine weitaus anwendungsbezogenere Haltung an den Tag, indem er es als passabel bezeichnet, einzelne Bestandteile der ursprünglichen Komik durch andere zu ersetzen. Auch sei es nicht problematisch, die komische Wirkung gelungener wiederzugeben, als es im Ausgangstext der Fall ist.

Diese Ansicht bildet die Grundlage für die Entwicklung von Hickeys (1999) Methode zur Übertragung der komischen Wirkung.⁷ Diese sei, wie er anmerkt, je nach Fall auf universelle, kulturelle oder sprachliche Aspekte zurückzuführen, wobei sich für die Übersetzung lediglich die beiden letzteren als problematisch erwiesen. Zur Ermittlung der Essenz der komischen Wirkung und ihrer bestmöglichen Übertragung in die Zielsprache ist es nach Hickey nötig, sich mit der perlokutionären Funktion des Ausgangstextes auseinandersetzen und ihn einer

⁶Gerade im Fall von Wortspielen, die letzten Endes oft auf phonetischen Zufällen basieren, wäre eine originalgetreue Übersetzung äußerst selten realisierbar.

⁷Sein Verständnis des Komischen beruht auf der Inkongruenztheorie.

pragmalinguistischen Analyse zu unterziehen. Das bedeutet in anderen Worten, dass der konkrete Wortlaut des Textes zweitrangig ist, da davor erst geklärt werden muss, welche Wirkung er beim Leser erzeugen soll und welche sprachlichen Mittel dazu verwendet werden. Der Übersetzer müsse zuallererst beurteilen, ob eine originalgetreue oder gar wörtliche Übersetzung den erwünschten Effekt erbringen würde oder nicht. Falls dies, wie es oft der Fall ist, nicht zutrifft, habe er sich vertieft mit dem jeweiligen Text auseinanderzusetzen und alle pragmatischen und sprachlichen Elemente zu eruieren, aus denen sich die Komik zusammensetzt.

Dem Autor geht es darum, die Essenz des Komischen herauszufiltern. Die im Ausgangstext verwendeten semantischen Strukturen seien dabei oft nebensächlich und könnten problemlos ersetzt werden. So äußert er sich beispielsweise folgendermaßen zur Übersetzung von Wortspielen:

[...] una vez analizado el rasgo lingüístico que crea el humor, ese rasgo puede dar de sí para muchos chistes gemelos o primos hermanos, eligiendo el traductor el revestimiento semántico que más le convenga. (Hickey, 1999, online)

Betrachten wir nun zur Verdeutlichung noch einmal Beispielwitz (1) (s. S. 22). Es ist leicht nachzuvollziehen, dass die Essenz des Witzes auf einem sprachlichen Missverständnis beruht, das durch zwei homophone Begriffe verursacht wird. In dieser Hinsicht könnte der Witz auch aus anderen semantischen Elementen bestehen und seine Wirkung trotzdem unverfälscht entfalten:

- (2) Treffen sich zwei Schafe. Sagt das eine „Mäh“, worauf das andere erzürnt ruft „Mäh doch selber!“

Wie wir sehen, spielt der ursprüngliche Kontext in diesem Parallelbeispiel überhaupt keine Rolle. Es ist also nicht weiter wichtig, ob sich der Dialog auf dem Meeresgrund oder auf der Weide abspielt, solange nur darauf geachtet wird, dass das Wortspiel einen Bezug zu den jeweils beteiligten Figuren besitzt.

Wagen wir uns nun an die Übersetzung von Witz (1). Auch hier steht selbstverständlich mehr als eine Möglichkeit zur Verfügung. Möchte man neben den Grundelementen *Begrüßung* und *Missverständnis* auch die Tatsache wiedergeben, dass sich das Gespräch zwischen zwei Tieren abspielt, was schon an sich gewisse Komik besitzt, ist beispielsweise folgende Variante denkbar:

- (3) Un pollito tendero le dice „¡Pío!“ al saludar a un cliente medio sordo a lo que

este le responde „Muy amable, pero traigo efectivo“.

In diesem Beispiel beruht das Missverständnis auf den Wörtern *pío* und *fió*. Hierbei handelt es sich zwar um keine Homophone, sondern um Paronyme, dieser Makel konnte jedoch durch den Zusatz „medio sordo“ ausgeglichen werden. Nichtsdestotrotz ist das ein verbesserungswürdiges Ergebnis. So wurde die Auflösung des Witzes durch Hinzunahme kultureller Elemente im Vergleich zum Original unnötig verkompliziert. Gemeint ist damit die Tatsache, dass man in vielen hispanoamerikanischen Ländern beim Betreten eines inhabergeführten Geschäfts oft auf ein Schild mit der Aufschrift *¡No fió!* trifft. Ohne diese Assoziation ist es dem Empfänger nicht möglich, den Witz zu verstehen. Aus diesem Grund möchte ich einen weiteren Übersetzungsvorschlag anbringen:

- (4) Un día de mar tranquilo, dos surfistas aburridos se encuentran en la playa. El uno dice „¡Hola!“ a lo que el otro, sorprendido, se da la vuelta y exclama „¿Dónde?“

Die Variante (4) gleicht, wie wir sehen können, in weit mehr Aspekten dem Original (1). Auch wenn es sich bei den beteiligten Figuren – anders als in (3) – um keine Tiere handelt, bleibt die Satzstruktur größtenteils erhalten, durch den Bezug zum Meer wird semantische Äquivalenz angestrebt und eine Begrüßung löst ein Missverständnis aus, das den Gesprächspartner zum selben Ausruf wie im Original veranlasst. Zwar orientieren sich sowohl Variante (3) als auch (4) an der Essenz des ursprünglichen Witzes, die nach Hickeys (1999) Vorstellungen bestimmt wurde; dennoch werden sie dem Original nicht in gleicher Weise gerecht.

Um noch einmal auf die semantischen Bestandteile des Ausgangstextes zurückzukommen, können sie sicherlich bei Weitem nicht immer so wie in unseren Übersetzungsbeispielen ersetzt werden. Das gilt vor allem für diejenigen Fälle, in denen die komische Wirkung in einen größeren semantischen Kontext eingebettet ist. In Hickeys (1999, online) Methode wird bei aller Euphorie auch dieser Umstand bedacht: „Naturalmente, en aquellos casos en los que la semántica sea relevante, habrá que respetarla“.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sowohl Hickey (1999) als auch Reiß (2000) auf einer eingehenden Ausgangstextanalyse bestehen. Beide Autoren sehen es zudem als durchaus angemessen an, zur Herstellung eines Gleichwertigkeitsverhältnisses zwischen Ausgangs- und Zieltext ausgesuchte Elemente auszusortieren

oder zu ersetzen. Die Hauptsache ist, dass die Perlokution, also die Reaktion des Lesers, den ein Wortspiel zum Lachen oder wenigstens zum Schmunzeln bringen soll, erhalten bleibt. Mit Blick auf die vorliegende Arbeit kann geschlussfolgert werden, dass übersetzerische Freiheit im Fall von komischen Texten eine Grundvoraussetzung für eine gelungene zielsprachliche Wiedergabe darstellt. Nichtsdestotrotz soll das nicht heißen, dass diese Freiheit zur Maxime des Übersetzungsprozesses erklärt wird. Sie ist nur dann auszuschöpfen, wenn dem Übersetzer die Möglichkeit einer allzu originalgetreuen Übertragung nicht vergönnt ist.

3.2.3 Die *General Theory of Verbal Humour* (GTVH)

Die beiden vorhergehenden Unterabschnitte vermittelten bereits konkrete Vorstellungen davon, was im Rahmen der Translation zu beachten ist und wie sich ihr Ablauf gestalten lässt. Anhand der 1991 von Attardo und Raskin eingeführten *General Theory of Verbal Humour* (GTVH) gehen wir nun zu einer Methode der Evaluierung des Endprodukts der Übersetzung komischer Texte über. Diese macht es möglich, sich mit den im Rahmen dieser Arbeit angefertigten Übertragungen kritisch auseinanderzusetzen.

Der Wunsch, einen geeigneten theoretischen Rahmen für das Übersetzen komischer Texte jeglicher Art zu schaffen, stellte bei der Ausarbeitung der GTVH Attardos und Raskins Hauptanliegen dar. Diese Theorie baut auf der Vorstellung auf, dass jede Witzeinheit aus sechs Parametern besteht, die auch als *Knowledge Resources* bezeichnet werden. Es folgt nun eine kurze, zusammenfassende Betrachtung der wichtigsten Grundzüge dieser Theorie sowie besagter Parameter nach Attardo (2002).⁸

Language (LA). Der erste Parameter, auf den Attardo (2002) zu sprechen kommt, ist das sprachliche Material (LA).⁹ Dieses wird zur jeweiligen Verbalisierung verwendet und spiegelt sich in der genauen Formulierung des Textes wider. Ein wichtiges Merkmal von LA ist die Möglichkeit des Paraphrasierens, da sich die meisten Witze wie andere Textsorten auch problemlos umgestalten

⁸Für eine vertiefende Auseinandersetzung mit dieser Thematik empfiehlt sich zusätzlich die Lektüre von Attardo (1994) und (2001).

⁹In Attardos Veröffentlichungen werden die sechs *Knowledge Resources* meistens abgekürzt angegeben: *Language* (LA), *Narrative Strategy* (NS), *Target* (TA), *Situation* (SI), *Logical Mechanism* (LM) und *Script Opposition* (SO).

lassen, ohne dabei an Wirkung einzubüßen:

[...] as any sentence can be recast in a different wording (that is, using synonyms, other syntactic constructions, etc.), any joke can be worded in a (very large) number of ways without changes in its semantic content. (Attardo, 2002, S. 177)

LA ist darüber hinaus für die Position der Pointe verantwortlich, die notwendigerweise ans Ende einer jeden Witzeinheit zu setzen ist.

Narrative Strategy (NS). Unter narrativer Strategie (NS) ist die Art und Weise zu verstehen, in welcher der Witz erzählerisch organisiert ist. Sie kann beispielsweise in Form von Dialogen, Rätseln oder einfachen Erzählungen in Erscheinung treten. Attardo (2002) weist darauf hin, dass dieser Parameter zwar in Witzen erforderlich, jedoch nicht für alle Äußerungsformen des Komischen relevant ist.

Target (TA). Auch hierbei handelt es sich um einen optionalen Parameter. Er ist nur in denjenigen Witzen anzutreffen, die sich Individuen oder Personengruppen sowie die jeweils dazugehörigen Stereotype zur Zielscheibe ihrer Komik machen. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass TA in nicht-aggressiven Witzen nicht enthalten ist.¹⁰

Situation (SI). Die Situation (SI) ist das Gerüst, auf dem ein Witz aufbaut. Dazu gehören Informationen wie zum Beispiel das Vorhandensein von relevanten Objekten, die jeweils beteiligten Figuren sowie die von ihnen ausgeführten Handlungen. Für den bereits besprochenen Beispielwitz (1) hieße das, dass sich SI aus folgenden Elementen zusammensetzt: zwei Fische, ein Treffen unter Wasser, ein kurzer Dialog.

Logical Mechanism (LM). Wir hatten bereits reichlich Gelegenheit, uns von der Bedeutung zu überzeugen, die der Inkongruenz als festem Bestandteil des Komischen traditionell beigemessen wird. Für ihre Auflösung sind Attardo (2002) zufolge logische Mechanismen (LM) verantwortlich. Sehen wir uns zur Verdeutlichung folgendes Beispiel an, das als Slogan auf einem T-Shirt zu verstehen ist:

Gobi Desert Canoe Club (Attardo, 2002, S. 181)

Dieser LM, den Attardo als *Juxtaposition* bezeichnet, macht sich zur Erzeugung der komischen Wirkung die Aneinanderreihung inkongruenter Elemente zunutze.

¹⁰Was unter aggressiven Witzen zu verstehen ist, wurde bereits anhand der Superioritätstheorie verdeutlicht.

Die Feststellung der Widersprüchlichkeit der Konzepte „Gobi Desert“ und „Canoe Club“, die durch ihre Nebeneinanderstellung Zusammengehörigkeit zu verstehen geben, ermöglicht in anderen Worten also die Auflösung des Witzes.¹¹ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich auch bei LM um einen optionalen Parameter handelt, da nicht jeder Witz auch tatsächlich aufgelöst wird. Dazu zählen Attardo zufolge zum Beispiel absurde Witze.

Script Opposition (SO). Bevor auf diesen Parameter näher eingegangen werden kann, ist es notwendig zu erläutern, was unter einem *Skript* zu verstehen ist. Attardo (2002) stützt sich dafür auf Raskins (1985) Skriptbegriff und liefert folgende Definition:

A script or frame is an organized complex of information about something, in the broadest sense: an object (real or imaginary), an event, an action, a quality, etc. It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how the world is organized, including how one acts in it. (Attardo, 2002, S. 181)

In diesem Zusammenhang nennt der Autor zwei Voraussetzungen dafür, dass ein Text als einen Witz beinhaltend aufgefasst werden kann. Einerseits muss er zwei unterschiedliche Skripte zulassen, und andererseits müssen beide Skripte einander sowohl entgegengesetzt sein als sich auch teilweise oder ganz überschneiden. Konkret bedeutet das beispielsweise für die Textstelle „Treffen sich zwei Schafe. Sagt das eine: ‘Mäh’“ aus Witz (2), dass zwei Skripte denkbar sind, und zwar erstens eine Begrüßung und zweitens eine Aufforderung zum Mähen. Beide sind einander entgegengesetzt, da sie einen völlig unterschiedlichen Informationsgehalt besitzen, und beide überschneiden sich in der aufgeführten Textstelle. Da ein Witz laut Attardo nur als solcher betrachtet werden kann, wenn die Voraussetzungen der SO erfüllt sind, ist dieser Parameter als obligatorisch zu betrachten.

Anhand der aufgeführten Parameter kann nach der GTVH eingeschätzt werden, inwiefern das Translat mit dem ursprünglichen Witz übereinstimmt. Dazu dient eine hierarchische Einteilung der Parameter (s. Abbildung 3.1). Attardo (2002) argumentiert, dass sich die Übersetzung eines Witzes umso mehr vom Original unterscheidet, je höher die hierarchische Stellung des oder der Parameter ist, die von denen des Ausgangstextes abweichen. In anderen Worten werden also ein Witz

¹¹Für einen ausführlichen Überblick über alle bekannten logischen Mechanismen siehe Attardo *et al.* (2002).

und seine Übersetzung, die sich in einem niedrigen Parameter wie LA unterscheiden, immer noch als äußerst ähnlich angesehen; weisen sie jedoch unterschiedliche SO auf, werden sie als sehr verschieden aufgefasst. Diese Betrachtungsweise veranlasst Attardo zum Aufstellen einer „mini-theory of joke translation“, die wie folgt lautet:

[...] if possible, respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, *let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes.* (Attardo, 2002, S. 183)

Wie zu sehen ist, bleibt er realistisch und erkennt an, dass die Beachtung aller Parameter nicht immer möglich ist.

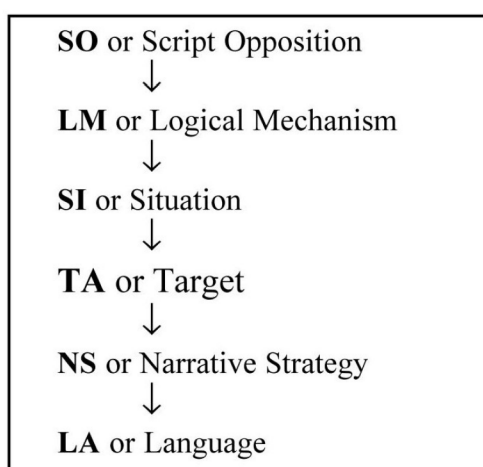


Abbildung 3.1: Hierarchische Anordnung der *Knowledge Resources*
(Quelle: Attardo, 2002, S. 183)

Wenden wir uns, um das Ganze zu verdeutlichen, nun wieder unserem Witz (1) und den beiden Übersetzungsvorschlägen (3) und (4) zu, die zur Erinnerung noch einmal aufgelistet werden:

- (1) Treffen sich eines Tages zwei Fische. Sagt der eine zum anderen „Hi!“, woraufhin dieser erschrocken herumfährt und ruft „Wo?“
- (3) Un pollito tendero le dice „¡Pío!“ al saludar a un cliente medio sordo a lo que este le responde „Muy amable, pero traigo efectivo“.
- (4) Un día de mar tranquilo, dos surfistas aburridos se encuentran en la playa. El uno dice „¡Hola!“ a lo que el otro, sorprendido, se da la vuelta y exclama „¿Dónde?“

Attardos (2002) Ansatz einer hierarchisch geordneten Überprüfung der Über-

einstimmung der entsprechenden Parameter im Ausgangs- und Zieltext ermöglicht es, Übersetzungen zu evaluieren und sie hinsichtlich ihrer Ähnlichkeit gegenüber dem Original zu beurteilen. Was LA anbelangt, ist zu sagen, dass das in (4) verwendete sprachliche Material stark an das aus (1) angelehnt ist. (3) entfernt sich sprachlich dadurch leicht vom Original, dass keine Homophone vorliegen, was darüber hinaus den Zusatz „medio sordo“ erforderlich macht.¹² Auch aus erzählerischer Perspektive (NS) entsprechen beide Übertragungen dem ausgangssprachlichen Muster. In Hinsicht auf TA ist leicht zu erkennen, dass dem Witz weder ein Individuum noch eine Personengruppe zum Opfer fällt, weshalb dieser Parameter im betreffenden Fall irrelevant ist.¹³ Die ersten auffälligen Unterschiede sind in Bezug auf SI zu verzeichnen, da die ursprüngliche Situation aufgrund des wiederzugebenden Wortspiels nicht beibehalten werden konnte. Nichtsdestotrotz nähert sich Übersetzungsbeispiel (4) auch hier dem Ausgangstext mehr an als (3). Das Gleiche gilt für den Parameter LM. So kommt es zwar in beiden Fällen zur Auflösung der Inkongruenz, doch gelingt das in Beispiel (3) nicht so gut wie in (4), da kulturelles Vorwissen vorausgesetzt wird und man darüber hinaus im Alltag auf den Ausdruck *fío* normalerweise nur in seiner verneinten Form *no fío* trifft. Was schlussendlich SO betrifft, die bekanntlich die höchste hierarchische Stellung innerhalb der GTVH einnimmt, konnte in beiden Fällen die Zweideutigkeit und Gegenüberstellung der Skripte ‘Begrüßung’ und ‘Lenken der Aufmerksamkeit des Gesprächspartners auf einen bestimmten Sachverhalt’ beibehalten werden. Zusammenfassend betrachtet bleibt wohl nur einzusehen, dass uns eine absolute – also alle Parameter berücksichtigende – Übersetzung weder gelungen ist, noch in Anbetracht der Umstände hätte gelingen können. Nichtsdestotrotz vermag es gerade die Beispielübersetzung (4), die perlokutionäre Wirkung des Ausgangstextes trotz einer abweichenden situativen Einbettung wiederzugeben.

Nun stellt sich die Frage, welche Schlüsse mit Blick auf das Übersetzen audiovisueller humoristischer Texte gezogen werden können. Meiner Ansicht nach steht

¹²An dieser Stelle sei angemerkt, dass Attardo Abweichungen in diesem Parameter im Normalfall als völlig unerheblich betrachtet. Viel wichtiger sei es, die pragmatische Funktion des Textes aufrechtzuerhalten. Nichtsdestotrotz sei zu beachten, dass, auch wenn es sich hierbei um die niedrigste *Knowledge Resource* handelt, LA im Fall von Wortspielen ausnahmsweise an Bedeutung gewinnt, da es die Grundvoraussetzung für die Auflösung des Witzes im Sinne von LM bildet (s. Attardo, 2002, S. 184).

¹³Typische Vertreter dieser Art von Komik sind Polenwitze in Deutschland, Lepe-Witze in Spanien, Pastuso-Witze in Kolumbien usw.

fest, dass sprachliche Übereinstimmung (LA) aufgrund der mit dem Untertiteln einhergehenden Einschränkungen (s. Unterabschnitt 4.2.4) in vielen Fällen nicht gewährleistet werden kann. Etwas völlig anderes geschieht in Bezug auf NS und SI. Diese Parameter werden durch das audiovisuelle Material bereits vorgegeben. Das führt einerseits zur Entlastung des Übersetzers, dem ein Teil der translatorischen Entscheidungen abgenommen wird, andererseits zwingt ihn dieser Umstand in einen festen Rahmen und schränkt ihn somit stark in seinen Möglichkeiten ein. Was das Vorhandensein von TA anbelangt, bleibt einzig festzustellen, dass das von Fall zu Fall sehr unterschiedlich ist und hierzu nichts Allgemeingültiges gesagt werden kann.¹⁴ Die Auflösung der einzelnen Witzeinheiten durch LM kann sich ihrerseits als schwierig gestalten. Das ist darauf zurückzuführen, dass dieser Parameter oft in einem Abhängigkeitsverhältnis zum verwendeten sprachlichen Material steht, dieses jedoch, wie bereits bekannt, verschiedenen Einschränkungen unterliegt. Im Gegensatz dazu dürfte SO im Normalfall leicht herzustellen sein, da es bei diesem Parameter nicht auf die exakte Verbalisierung des Witzes ankommt.

¹⁴Wie in Abschnitt 5.1 jedoch noch zu sehen sein wird, verzichtet Enchufe.tv größtenteils auf diese Art der Komik.

4 Audiovisuelles Übersetzen

Der Gegenstand dieses Kapitels ist das Untertiteln als eine Form des audiovisuellen Übersetzens. Nach einer kurzen typologischen Einteilung findet dabei eine Auseinandersetzung mit relevanten Aspekten technischer Art statt. Diese bilden schließlich die Grundlage für eine Betrachtung der Eigenheiten von YouTube als verhältnismäßig jungem Medium und dessen Untertitelfunktion.

4.1 Klassifizierung von Untertiteln

4.1.1 Intra-, bi- und interlinguale Untertitel

Aus sprachlicher Sicht lassen sich Untertitel in drei Kategorien unterteilen (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 13-19). *Intralinguale Untertitel* verweilen innerhalb derselben Sprache. Sie richten sich hauptsächlich an Gehörlose und Hörgeschädigte. Aus diesem Grund greifen sie auf besondere Mittel wie die farbliche Sprechermarkierung zurück und geben paralinguistische und sonstige für diese Zielgruppe nicht vernehmbare Informationen wider. Dazu gehören beispielsweise Hinweise auf ironisch gemeinte Aussagen und Laute wie Türklopfen, Telefonklingeln etc. Weiterhin werden sie aus didaktischen Zwecken zum besseren Erlernen von Fremdsprachen benutzt, erleichtern das Verständnis von gesprochenen Dialekten und sind in Form des allseits bekannten Karaoke anzutreffen. *Bilinguale Untertitel* finden in Regionen Anwendung, in denen zwei Sprachen gesprochen werden. Ein Beispiel dafür ist Israel, wo arabische und hebräische Untertitel zusammen eingeblendet werden. Das Gleiche gilt für internationale Filmfestspiele, wenn bestimmte Filme mit Untertiteln in englischer und in der Landessprache versehen werden, um den Bedürfnissen eines möglichst großen Publikums zu entsprechen. *Interlinguale Untertitel* bilden schließlich die Kategorie, mit der die meisten ver-

traut sind und die auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit zum Einsatz kommt. Sie stellen eine Übersetzung aus einer Ausgangs- in die jeweilige Zielsprache dar und richten sich im Normalfall an hörendes Publikum. Díaz Cintas und Remael (2007) weisen darauf hin, dass diese Untertitelungspraxis mit der Vermarktung von Filmen auf DVD stark an Bedeutung gewann. Heute sind es zweifellos die großen Online-Streaming-Anbieter wie Netflix, dank derer interlinguale Untertitelung immer gefragter ist.¹ Eine ähnliche, wenn auch geringere Rolle spielt in diesem Zusammenhang YouTube (mehr dazu in Unterabschnitt 4.3.1).

4.1.2 Offene und geschlossene Untertitel

Jüngst (2010) merkt an, dass man als kultivierter Zuschauer schon einmal aus eigenem Antrieb auf die synchronisierte Fassung eines Filmes verzichtet und der untertitelten den Vorzug gibt, um sich von der „Popcorn kauende[n] Masse“ (S. 27) abzuheben. Möchte man noch einen Schritt weiter gehen, kann auch darauf verzichtet und das audiovisuelle Material im Original genossen werden. Unschlüssigen kommt die Möglichkeit zugute, Untertitel wahlweise ein- oder auszublenden. Ist diese nicht gegeben, spricht man von *offenen Untertiteln*, die sich folgendermaßen charakterisieren lassen:

[...] the subtitles are burned or projected onto the image and cannot be removed or turned off. The programme and the subtitles cannot be dissociated from each other, allowing the viewer no choice as to their presence on screen. (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 21)

Offene Untertitel sind zum Beispiel auf VHS-Kassetten und in bestimmten Fernsehformaten anzutreffen.²

Geschlossene Untertitel sind im Gegensatz dazu optional. Ihr vermehrtes Auftreten ging in den letzten Jahrzehnten mit neuen technischen Möglichkeiten einher, so beispielsweise denen des DVD-Formats gegenüber VHS (ebd., S. 22). Auch YouTube arbeitet mit geschlossenen Untertiteln. Darauf, wie diese Funktion ins Videoportal integriert wurde, wird in Unterabschnitt 4.3.1 genauer eingegangen.

¹Man bedenke, dass Deutschland, anders als beispielsweise die skandinavischen Länder, traditionell ein Synchronisationsland ist. Interlinguale Untertitel besaßen in der deutschen Gesellschaft deshalb bis vor einigen Jahren noch weitaus weniger Präsenz.

²Man denke nur an Sendungen wie *Bauer sucht Frau* und die dortige Nutzung offener intra-lingualer Untertitel.

4.2 Technische Ebene

Das audiovisuelle Übersetzen erfordert wie jede berufliche Praxis Arbeits- und Qualitätsstandards. Diese sind zwar gegeben,³ doch halten sich lange nicht alle Fernsehsender und Produktionsfirmen daran. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass solcherlei Richtlinien nicht in der Lage sind, die besonderen Gegebenheiten jedes einzelnen Landes zu berücksichtigen. Hinzu kommt, dass die Arbeitsbedingungen angesichts des fortlaufenden technischen Fortschritts einer stetigen Anpassung und somit auch der Flexibilität bedürfen. Gleichzeitig ist aber zu beachten, dass unterschiedliche Formate auch verschiedene Erfordernisse haben, was zum Beispiel daran zu sehen ist, dass Untertitel auf einer Kinoleinwand anders wahrgenommen werden als auf dem Bildschirm eines Smartphones, und eine Kindersendung eine andere Lesegeschwindigkeit voraussetzt als ein Dokumentarfilm. Nichtsdestotrotz kann der Nutzen von Konventionen nicht bestritten werden, denn sie dienen der Wahrung von Qualitätsstandards. Dabei sollte jedoch stets ein Mindestmaß an Freiheit beibehalten werden, sodass die nachfolgend aufgeführten technischen Vorgaben nicht als absolut bindend zu verstehen sind.

4.2.1 Raum

Auch wenn es um die technischen Aspekte des Untertitels geht, sind Raum und Zeit – wie so oft – die entscheidenden Faktoren. Mit Blick auf ersteren ist die interlinguale Untertitelung Díaz Cintas und Remael (2007) zufolge auf ein Maximum von zwei Zeilen begrenzt.⁴ Auf diese Weise werde sichergestellt, dass die im unteren Teil, mittig und horizontal ausgerichteten Untertitel das Bild in möglichst geringem Maße stören.

Bezüglich des Platzverbrauchs auf dem Bildschirm ist die Wahl der zu verwendenden Schriftart wichtig. Da die Zuschauer bei YouTube sämtliche typographischen Einstellungen nach Belieben selbst vornehmen können, ist dieser Punkt

³Einen hohen Grad an Anerkennung besitzt beispielsweise der nicht mehr ganz zeitgemäße *Code of Good Subtitling Practice* von Ivarsson und Carroll (1998).

⁴Bilinguale Untertitel können in einigen Fällen hingegen bis zu vier Zeilen enthalten (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 82).

für uns jedoch nicht relevant.⁵ Interessanter ist hingegen die Anzahl der Zeichen, die ein Untertitel beinhalten darf. Díaz Cintas und Remael (2007) sprechen in Bezug auf das lateinische Alphabet von maximal 37 Zeichen pro Zeile, wobei u.a. auch Leer- und Interpunktionszeichen mitgezählt würden. Diese Vorgabe finde vor allem im Fernsehen Anwendung, doch je nach Auftrag könne die erlaubte Höchstzahl zwischen 33 und 43 Zeichen variieren. Im Allgemeinen sei eine Tendenz zu immer längeren Zeilen zu verzeichnen, was den Autoren zufolge mit der Entwicklung immer besser lesbarer Untertitel und der Gewöhnung der Zuschauer zusammenhängt. Nach welchen genauen Vorgaben sich die Untertitelung richtet, die Thema dieser Arbeit ist, wird in Unterabschnitt 4.3.2 besprochen.

4.2.2 Zeit

Die Zeit, in der ein Untertitel auf dem Bildschirm verweilt, stellt im Arbeitsablauf oft einen ausschlaggebenden Faktor dar. Die richtige Umsetzung dieses Parameters ebnet den Weg zu einem qualitativen Endprodukt. In diesem Zusammenhang steht die Ausrichtung an die Bedürfnisse der Zuschauer an erster Stelle. Diese sollen Gelegenheit haben, den Untertitel zu lesen und zusätzlich das Geschehen auf dem Bildschirm mitzuverfolgen:⁶

It is very frustrating and disconcerting to see how the subtitle disappears from the screen when we have not yet finished reading it, or to end up with a feeling of stress because we have been forced to read too fast and have not had the time to enjoy the images: the typical occasion on which we feel that we have ‘read’ rather than ‘watched’ the film. (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 95)

Doch auch eine zu lange Standzeit ist keinesfalls förderlich, da sie dazu verleitet, den Untertitel mehrmals zu lesen (Jüngst, 2010, S. 33).

Wie ist also bei der zeitlichen Ausrichtung der Untertitel vorzugehen? Jüngst (2010, S. 31) nennt das *Spotting* als ersten Schritt. Darunter ist die Bestimmung der Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel zu verstehen, die über den Zeitcode des Videos erfolgt. Der Zeitcode wird in Sekunden oder *Frames* angegeben, wobei 24 Frames (bzw. 25 im Fernsehen) einer Sekunde entsprechen. Durch das

⁵Näheres zu diesem Thema findet man in Díaz Cintas und Remael (2007), S. 84.

⁶In dieser Hinsicht ist es wichtig, einen weiteren Parameter zu beachten, und zwar die Lesegeschwindigkeit. Darauf wird im nächsten Unterabschnitt noch genauer eingegangen.

Spotting werden die Synchronizität der Untertitel und des Gesprochenen sowie der ursprüngliche Rhythmus des Dialogs sichergestellt. In dieser Hinsicht ist es äußerst wichtig, dass die Untertitel genau dann ein- bzw. ausgeblendet werden, wenn die Rede der jeweiligen Figur einsetzt bzw. endet. Neben der Tonspur muss der Untertitler jedoch auch die visuelle Umsetzung berücksichtigen, um zu vermeiden, dass der Untertitel über einen scharfen Schnitt hinausgeht. Diese und andere Vorgaben spielen in der beruflichen Praxis eine äußerst wichtige Rolle, da ihre Nichtbeachtung zu einer weitaus schlechteren Bewertung der Untertitelung seitens der Zuschauer führt:

Poor timing, with subtitles that come in too early or too late, or leave the screen without following the original soundtrack are confusing, detract from enjoying a programme, and have the potential of ruining what may otherwise be an excellent linguistic transfer. (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 90)

Nichtsdestotrotz – und diese Erfahrung werden wir angesichts der besonderen Hürden, die das in Kapitel 5 behandelte audiovisuelle Material in sich birgt, noch machen – sind Abweichungen von den oben aufgeführten Richtlinien oft unumgänglich. So bleibt dem Untertitler bei sehr schnellem Redefluss oft keine andere Wahl, als auf das Prinzip der Synchronizität zu verzichten und die Untertitel wenige Frames vor dem Einsetzen der Rede einzublenden und/oder kurz nach ihrem Ende wieder auszublenden (ebd.).

An dieser Stelle sollen auch weitere zeitliche Vorgaben nicht unerwähnt bleiben, die ebenso zur Wahrung qualitativer Standards beitragen. In diesem Sinne sei darauf hingewiesen, dass eine Sekunde (24 Frames) gemeinhin als minimale Standzeit für Untertitel gehandhabt wird (vgl. etwa Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 90; Ivarsson & Carroll, 1998, S. 158). Auf diese Weise wird vermieden, dass Untertitel als aufflackernd wahrgenommen werden und dem Zuschauer nicht die Gelegenheit bieten, sie zu verinnerlichen. Die maximale Standzeit beträgt bei zweizeiligen Untertiteln hingegen sechs Sekunden. Nur Lieder bilden diesbezüglich eine Ausnahme, denn hier sind auch längere Standzeiten zulässig (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 97).

Ein weiterer Aspekt, den der Untertitler zu beachten hat, ist der erforderliche zeitliche Mindestabstand. Dabei handelt es sich um eine kleine Pause zwischen den Untertiteln, die es dem Zuschauer erleichtert, den Wechsel nachzuvollziehen.

Als Minimalwert werden hierbei zwei Frames angegeben (vgl. etwa Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 92), nach Möglichkeit sollten die Pausen jedoch länger sein. Bei sehr hohem Sprechtempo arbeiten einige Produktionsfirmen sogar mit nur einem Frame. Dazu gehören in Deutschland unter anderem die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender (s. Anhang A). Ein so geringer Abstand ist meiner Ansicht nach jedoch unbedingt zu vermeiden, da der Übergang von einem Untertitel zum anderen unter diesen Umständen nicht ersichtlich wird.

4.2.3 Lesegeschwindigkeit

In diesem Unterabschnitt soll die Lesegeschwindigkeit näher beleuchtet werden. Dieser Parameter bildet die Schnittstelle zwischen der räumlichen und zeitlichen Dimension, da er festlegt, wie viele Zeichen pro Zeiteinheit gelesen werden. Díaz Cintas und Remael (2007, S. 96) geben eine maximal zulässige Lesegeschwindigkeit von zwölf Zeichen pro Sekunde an. Nichtsdestotrotz könne bei einigen Formaten eine höhere Lesegeschwindigkeit vorausgesetzt werden. Das hänge damit zusammen, dass etwa bei Kinofilmen und DVDs im Gegensatz zum Fernsehen von kultivierteren Zuschauern ausgegangen wird, die zudem die bewusste Entscheidung treffen, sich die untertitelte Fassung eines Filmes anzusehen (ebd.).⁷ In Bezug auf das DVD-Format komme als Besonderheit die Möglichkeit hinzu, das Video zurückzuspulen und die Untertitel nochmals zu lesen.

Mag es nun an der immer besseren Abbildungsqualität der Untertitel oder an der Gewöhnung der Zuschauer liegen, jedenfalls sind heutzutage auch im Fernsehen weitaus höhere Lesegeschwindigkeiten zulässig. Die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender arbeiten beispielsweise mit maximal 15 Zeichen pro Sekunde (s. Anhang A). Der Untertitler bzw. Übersetzer ist dadurch in viel kleinerem Maße eingeschränkt, da die Untertitel mehr Zeichen beinhalten dürfen und die Kürzung des Textes dementsprechend geringfügiger ausfällt.

⁷Ivarsson und Carroll (1998, S. 65f.) zufolge kann man im Kino von einer etwa 30% höheren Lesegeschwindigkeit ausgehen. Das hänge aber nicht nur mit dem durchschnittlichen Bildungsniveau der Zuschauer, sondern auch mit der besseren Auflösung und somit Lesbarkeit der Untertitel zusammen.

4.2.4 Limitationen der Untertitelung und Lösungsstrategien

Auch wenn sie nicht einheitlich gehandhabt und umgesetzt werden, sind die oben aufgeführten technischen Vorgaben als Teil der Bemühungen zu verstehen, Qualitätsstandards in der Untertitelung zu setzen. Das Ziel ist es dabei, dem Zielpublikum eine möglichst angenehme Erfahrung zu ermöglichen: Kurze Untertitel erleichtern die Lesbarkeit und lassen Zeit für den Genuss des visuellen Materials, Synchronizität vereinfacht die Zuordnung zu den einzelnen Sprechern und respektiert den Redefluss des Filmes, Pausen verdeutlichen Übergänge usw. Bei allen unbestreitbaren Vorteilen, die sich daraus ergeben, sollen jedoch die immensen Einschränkungen, denen sich der Untertitler dadurch gegenüber sieht, nicht unerwähnt bleiben. Die räumlichen und zeitlichen Konventionen lassen nämlich oft keine andere Wahl, als die Rede auf diejenigen Elemente zu reduzieren, die für die Verständlichkeit und Kohärenz absolut notwendig sind.

Jüngst (2010) verweist auf die Verdichtung und die Auslassung als zwei Methoden, anhand derer sich derartige Kürzungen bewerkstelligen lassen. Was die erstere angeht, lasse sie sich in Bezug auf die deutsche Sprache in folgenden Punkten zusammenfassen:

- Verkürzung der Syntax
- Passiv wird zu Aktiv
- Indirekte Fragen werden zu direkten Fragen
- Doppelte Verneinung zur positiven Äußerung
- Sinngemäße Zusammenfassung
- Präteritum statt Perfekt

Hierbei sei jedoch Vorsicht geboten, denn es ist darauf zu achten, dass sich „keine ungewollte Bedeutungsverschiebung ergibt“ (ebd., S. 37), die bereits bei kleinsten Abweichungen vom ursprünglichen Text eintreten kann. Eine weitere Verdichtungsstrategie ist der Gebrauch strikter oder partieller Synonyme, die sich aus weniger Zeichen zusammensetzen. Doch auch hier gilt es, äußerst vorsichtig zu sein, da diese oft einem anderen Register angehören und für die Verwendung im jeweiligen Kontext ungeeignet sein können (Díaz Cintas & Remael, 2007, S. 151). Was die Sprachrichtung Spanisch-Deutsch anbelangt, möchte ich zusätzlich auf

die Möglichkeit der Kompositabildung verweisen. Diese stellt im Deutschen eine sprachökonomische Vorgehensweise dar. So ist es beispielsweise sinnvoll, bei der Übersetzung des Satzes „Necesito un nuevo vestido para el verano“ von einem *Sommerkleid* anstatt von einem *Kleid für den Sommer* zu sprechen, und somit Zeichen einzusparen.

Auch Auslassungen sind ein unverzichtbares Mittel zur Kürzung. Bei der interlingualen Untertitelung ist im Gegensatz zur Übertragung anderer Textsorten ein Umdenken seitens des Übersetzers vonnöten. Anstatt einer originalgetreuen Übertragung sind hier diejenigen Elemente zu eruieren, deren Auslassung keinen (schwerwiegenden) Bedeutungsverlust nach sich ziehen würde. Dazu gehören zweifellos Füllwörter und Partikel, doch Díaz Cintas und Remael (2007, S. 163f.) zufolge sind diese typischerweise auch in Form von Redundanzen, Adjektiven und Adverbien anzutreffen. Auf Begrüßungs- und Höflichkeitsformeln, Interjektionen sowie Vokative könne in den meisten Fällen ebenfalls verzichtet werden. Wie wir also sehen, sind in erster Linie diejenigen Textelemente betroffen, welche die Handlung an sich entweder nicht voranbringen oder als Eigenheiten der gesprochenen Sprache zu betrachten sind. Worauf das jedoch genau zutrifft, und wo Kürzungen überhaupt notwendig sind, das muss letzten Endes der Untertitler für sich selbst entscheiden.⁸

Die soeben beschriebenen Strategien dienen zwar der Erleichterung des Untertitelungsprozesses, führen aber zwangsläufig zum Verlust zahlreicher Details, die den gesprochenen Text, so unmerklich sie auch sein mögen, letztlich mit ausmachen. Das Komische ist als äußerst nuancenreicher Gegenstand diesbezüglich gewiss keine Ausnahme. Aus diesem Grund ist es wichtig, sich bei allem Perfektionismus vor Augen zu führen, dass die Untertitelung dem gesprochenen Text wohl nie ebenbürtig gegenüber treten kann. In Bezug auf das für uns relevante Sprachenpaar kommen zudem weitere Umstände erschwerend hinzu. So sind die im Deutschen üblichen Konsonantengruppen – *sch*, *ck* etc. – sowie Doppelkonsonanten und -vokale – *mm*, *oo* etc. – nicht unbedingt als platzsparend zu bezeichnen. Auch setzen sich die Artikel sowie der Großteil der Präpositionen aus mehr Zeichen zusammen, als es im Spanischen der Fall ist.⁹ Wenn dann noch ein

⁸Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Verdichtungs- und Auslassungsmethoden siehe Díaz Cintas und Remael (2007), S. 150-171.

⁹Meiner Erfahrung nach kann getrost behauptet werden, dass deutsche Wörter, abgesehen von

sehr schneller Redefluss hinzukommt – und das ist bei den von uns behandelten Videos wohlgerneht sehr oft der Fall –, sieht man sich als Untertitler schnell an den Grenzen des Möglichen.

4.3 Erstellen von Untertiteln für YouTube

Im Folgenden werden wir uns mit den Eigenschaften der Untertitelfunktion beschäftigen, die YouTube seinen Nutzern zur Verfügung stellt. Im Anschluss darauf werden in Übereinstimmung mit den Ausführungen aus Abschnitt 4.2 räumliche und zeitliche Richtlinien festgelegt, welche die Besonderheiten dieses Mediums respektieren.

4.3.1 Die Untertitelfunktion von YouTube

YouTube wurde im August 2008 mit einer Funktion zum Erstellen und Einfügen von Untertiteln ausgestattet (YouTube, 2008). Diese wurde seither kontinuierlich verbessert und erweitert. So ist es mittlerweile möglich, intralinguale Untertitel automatisch zu generieren und automatische Übersetzungen von bereits vorhandenen Untertiteln zu erzeugen.¹⁰ Letztere sind dank der fortschrittlichen maschinellen Übersetzung von Google zwar recht sorgfältig, selbstverständlich aber weder in der Lage, die komische Wirkung des Ausgangstextes zu erkennen und angemessen zu reproduzieren, noch sich an technische Vorgaben zur Gewährleistung guter Lesbarkeit zu halten.

Was YouTube von anderen Medien unterscheidet, ist die Möglichkeit, Untertitel zu personalisieren. Auf diese Weise kann jeder Zuschauer ihre Hintergrundfarbe, Deckkraft sowie Schriftart, -farbe und -größe an die eigenen Bedürfnisse anpassen. Ferner kann natürlich auch die Wiedergabegeschwindigkeit reguliert und das Video nach Belieben angehalten sowie zurück- oder vorgespult werden.

Darüber hinaus ist es für unsere Zwecke entscheidend, dass YouTube-Nutzer nicht nur die Option haben, ihre Videos mit eigenen Untertiteln zu versehen,

Adverbien, meist aus etwas mehr Zeichen bestehen als spanische.

¹⁰Es besteht zwar auch die Möglichkeit, die automatisch erzeugten intralingualen Untertitel automatisch zu übersetzen, doch zumindest die Videos von Enchufe.tv und die Sprachrichtung Spanisch-Deutsch betreffend musste ich feststellen, dass die Ergebnisse mehr als zu wünschen übrig lassen.

sondern auch zur Bearbeitung durch die Zuschauer freigeben können. Dazu kann man einen sehr simplen, intuitiv verwendbaren und in YouTube integrierten Editor benutzen oder, wie es bei uns der Fall ist, mit Untertitelungs-Software erstellte Untertitel hochladen.¹¹ Anhand der auf diese Weise angefertigten Übersetzungen sollen weltweit mehr Zuschauer erreicht und damit höhere Einnahmen erzielt werden.¹² Trotz der von YouTube beim Hochladen neuer Videos angebotenen Möglichkeit, eine professionelle Untertitelungsfirma mit der Übersetzung zu beauftragen, setzt Enchufe.tv auf von Zuschauern erstellte Untertitel. Interessant ist dabei, dass *Fansubs* – also von Fans erstellte Untertitel –, die aus urheberrechtlicher Sicht für gewöhnlich auf Probleme stoßen (vgl. etwa Díaz Cintas & Muñoz Sánchez, 2006), nicht nur geduldet, sondern ausdrücklich zugelassen und erwünscht sind.

4.3.2 Festlegung räumlicher und zeitlicher Richtwerte

Für die Erstellung der Untertitel, die den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bilden, wurde Aegisub benutzt. Diese Freeware wird hauptsächlich von Fansubbern für das Untertiteln und Verbreiten japanischer Animes genutzt. Auch wenn es sich bei ihnen um keine professionellen Untertitler handelt, legen sie viel Wert auf eine strukturierte und einheitliche Arbeitsweise. Dies wird von Aegisub berücksichtigt, weshalb das Programm standardmäßig folgende Einstellungen vorgibt, die nach Belieben geändert werden können:

- Maximal 40 Zeichen pro Zeile
- Maximal 15 Zeichen pro Sekunde
- Leer- und Interpunktionszeichen werden nicht mitgezählt

Vergleichen wir diese Vorgaben mit denen aus Abschnitt 4.2, stellen wir fest, dass sie dem Untertitler zwar recht viel Freiheit lassen, sich aber dennoch durchaus im Rahmen des Vertretbaren bewegen. Als einzige Ausnahme ist die Tatsache zu nennen, dass Leer- und Interpunktionszeichen nach den Standardeinstellungen von Aegisub nicht mitgezählt werden. Dies erscheint mir jedoch sehr sinnvoll, da Zeichen dieser Art unmerklich sind, nur sehr wenig Raum in Anspruch nehmen

¹¹Mehr zur verwendeten Software im nächsten Unterabschnitt.

¹²Für mehr Information zur Kommerzialisierung auf YouTube siehe Döring (2014).

und den Lesefluss folglich nicht beeinträchtigen.

Die in Kapitel 5 behandelte Untertitelung richtet sich – soweit möglich – nach den von Aegisub angegebenen Werten. Meiner Ansicht nach ist das zulässig, da eine Lesegeschwindigkeit von 15 Zeichen pro Sekunde angesichts eines vorwiegend jungen Zielpublikums sowie der Möglichkeit, die Videos anzuhalten, zurückzuspulen oder zu verlangsamen, als durchaus angemessen erscheint. Wie wir weiter oben bereits sehen konnten, ist eine Zeilenlänge von 40 Zeichen außerdem nichts Außergewöhnliches. Die Werte, die von Aegisub nicht vorgegeben werden, also die minimale und maximale Standzeit und der Mindestabstand zwischen zwei Untertiteln, werden entsprechend den Ausführungen aus Abschnitt 4.2 übernommen. Das heißt, die minimale Standzeit beträgt eine Sekunde, die maximale Standzeit sechs Sekunden und der Mindestabstand zwei Frames.

5 Auswertung

Das Hauptaugenmerk dieses Kapitels liegt auf der Vorstellung und Auswertung des Korpus an audiovisuellen Texten und Übersetzungen. In diesem Zusammenhang kommen die wichtigsten Übersetzungs- und Untertitelungsschwierigkeiten, die im Zuge der Bearbeitung der jeweiligen audiovisuellen Texte beobachtet wurden, zur Sprache. Unter Berücksichtigung der in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Methoden werden gleichzeitig die beim Untertitelungsprozess ausgearbeiteten Lösungsansätze vorgestellt und auf ihre Zulänglichkeit hin diskutiert. Bevor wir jedoch zur Auswertung des Korpus schreiten, möchte ich kurz auf die Ursprünge der Webserie Enchufe.tv sowie auf den von ihr durchlebten Wandel eingehen.

5.1 Enchufe.tv - ein Kurzporträt

Die Anfänge der hier behandelten Webserie gehen auf das Jahr 2011 zurück, als sich eine Gruppe junger Filmemacher angesichts der – ihrer Ansicht nach – schlechten Qualität des ecuadorianischen Fernsehens dazu entschloss, ein neues Projekt ins Leben zu rufen. Dazu gründeten sie eine eigene Produktionsfirma, Touché Films. Diese ist seitdem für die Produktion des von Enchufe.tv veröffentlichten Videomaterials verantwortlich (Díaz Zeledón, 2016).

Um die Einschränkungen des ecuadorianischen Fernsehens zu umgehen, in dem ein so von schwarzem Humor und Vulgärsprache geladenes Format nicht denkbar gewesen wäre, wurde YouTube als die für die Veröffentlichung ihrer Videos am besten geeignete Plattform angesehen. Das engagierte Vorhaben sollte von unvorhersehbarem Erfolg gekrönt sein. So zählte der Kanal schon ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung des ersten Videos am 13. November 2011 mehr als siebzigtausend Abonnenten und etwa eine halbe Million Aufrufe am Tag (ebd.). Mit

mehr als vierzehn Millionen Abonnenten gehört Enchufe.tv heute zu den fünfzig beliebtesten YouTube-Kanälen weltweit.¹ Darüber hinaus wurde das Werk der ecuadorianischen Komödianten bis heute mehrmals ausgezeichnet, u.a. mit einem *Streamy Award* (El Comercio, 2014).

Wodurch zeichnet sich Enchufe.tv aber nun aus? Mittlerweile spielt die hohe audiovisuelle Qualität gewiss eine wichtige Rolle. Dies war allerdings nicht immer der Fall, denn gerade in den Anfangszeiten verfügte Touché Films nur über begrenzte finanzielle Mittel. Zum Erfolg trugen wohl neben der leichten Zugänglichkeit der Videos vor allem die behandelten Themen sowie ihre außergewöhnliche Umsetzung bei. Enchufe.tv gelang es von Anfang an, den Alltag insbesondere junger Ecuadorianer auf ungewohnt humoristische Art zu hinterfragen (vgl. Montaña Endara, 2015, S. 9). Dabei wurde für die Erzeugung der komischen Wirkung nur selten auf diskriminierende Vorurteile gegenüber bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zurückgegriffen.² Stattdessen bediente man sich – und daran hat sich bis heute nichts geändert – anderer Mittel. So ist es für die von Enchufe.tv verwendete Komik bezeichnend, dass sowohl der Zuschauer als auch die Figuren der Videos getäuscht werden, um sich nach einer völlig unerwarteten Wendung im Geschehen letztlich ihren Irrtum eingestehen zu müssen.³

Betrachtet man die immense Anzahl an Abonnenten, muss geschlussfolgert werden, dass ein entscheidender Teil der Zuschauer außerhalb Ecuadors lebt.⁴ Dies ist nicht zuletzt auf die Bemühungen der Produzenten zurückzuführen, welche die Videoinhalte schon bald auf ein lateinamerikanisches Publikum ausrichteten. Während anfangs also in Form von Sketchen zu ecuadorianischem Essen, Feiertagen und sprachlichen Phänomenen die Lebenswelt Ecuadors im Mittelpunkt stand,⁵ rückten mit der Zeit Themen in den Vordergrund, mit denen sich Menschen aus ganz Lateinamerika identifizieren können.⁶ Auf diese Weise begann die

¹<https://socialblade.com/youtube/top/100/mostsubscribed>, Zugriff am 07.06.2017.

²Erzeugung komischer Wirkung im Sinne der Superioritätstheorie.

³Erzeugung komischer Wirkung im Sinne der Inkongruenztheorie.

⁴Dies sieht man allein schon daran, dass Ecuador bei der letzten Volkszählung im Jahr 2010 ungefähr so viele Bewohner hatte wie Enchufe.tv derzeit Abonnenten (s. Instituto Nacional de Estadística y Censo, 2010).

⁵Einige interessante Beispiele dafür sind folgende Videos: *Qué bonito Cuy* (<https://www.youtube.com/watch?v=ZY3IsEZ914E>), *Fiestas de Quito* (<https://www.youtube.com/watch?v=kIjYYw0Lo0U>) und *El Hombre Mandarin* (<https://www.youtube.com/watch?v=WLawcuSbs6E>).

⁶Beispiele dafür sind *Trailer del Chavo (La Película)* (<https://www.youtube.com/watch?v=pQFzVr2YUGM>), *Superhéroes en Latinoamérica* (<https://www.youtube.com/watch?v=>

Webserie, ein immer größeres Publikum anzusprechen. Die daraus resultierende Popularität ermöglichte ihr trotz unterschiedlicher Tabubrüche wie der häufigen Verwendung von Vulgärsprache schlussendlich doch den Sprung ins Fernsehen. So werden die Produktionen von Enchufe.tv u.a. vom internationalen Fernsehsender Comedy Central ausgestrahlt (Díaz Zeledón, 2016).

5.2 Unterteilung und Vorstellung des Korpus

Bevor ich namentlich auf die Videos zu sprechen komme, deren Untertitelung zum Korpus dieser Arbeit gehört, soll auf die unterschiedlichen Typen hingewiesen werden, in die sich die von Enchufe.tv veröffentlichten Videos unterteilen lassen. Dazu gehören *skeTches* (nachfolgend bezeichnet als *Sketche*), *microYAPAs* und *spOnsOrs*.⁷ Bei *spOnsOrs* handelt es sich um Werbevideos, die in unregelmäßigen Abständen veröffentlicht werden und eine zusätzliche Einnahmequelle darstellen. Sie wurden bei der Erstellung des Korpus aufgrund ihrer kommerziellen Sonderstellung für ungeeignet befunden, sodass nur *Sketche* und *microYAPAs* herangezogen wurden. Bei den ersteren handelt es sich um Videos mit einer Länge von etwa vier bis sechs Minuten. Ihnen ist die Schlusspointe gemeinsam, die sich meist in Form einer unerwarteten Wendung im Geschehen gestaltet. Was die *microYAPAs* anbelangt, ist zu sagen, dass sie dem im Andenraum gebräuchlichen Wort *yapa*⁸ entsprechend als kleine Zugaben zu verstehen sind. Im Normalfall dauern sie weniger als eine Minute. Aufgrund ihrer Kürze bilden sie meist eine einzelne, in sich geschlossene Witzeinheit, die mit der Pointe aufgelöst wird.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden insgesamt 15 Videos (zehn *microYAPAs* und fünf *Sketche*) untertitelt. Diese werden im Folgenden aufgelistet:

microYAPAs

1. El Ahorcado
2. ¡Estoy Embarazada!
3. La Quija

HmETS5UVgcc&t=136s) und *Mundo al Revés - Gringos y Latinos* (<https://www.youtube.com/watch?v=n2ISkJZC6DI>).

⁷Die hier verwendete Schreibweise entspricht der von Enchufe.tv.

⁸Das aus dem Quechua stammende Wort bezeichnet in Ecuador kleine Zugaben, die ein Verkäufer seinem Kunden gewährt (Gutiérrez Cuadrado, 1996).

4. Las Buenas Nuevas II
5. Los Maderos de San Juan
6. Para Mañana
7. Pollo al Vino
8. Qué bonito Cuy
9. Teléfono Dañado
10. Terapia de Angustia

Sketche

1. El Cruceta
2. Mundo al Revés - Gringos y Latinos
3. Mundo al Revés - Sexismo
4. Papá Primerizo
5. Viendo como en Fiesta de Oficina

Die Links zu den Videos sowie die transkribierten Fassungen der Ausgangs- und Zieltex-te sind Anhang B zu entnehmen. Auf ihren jeweiligen Inhalt wird in der nachfolgenden Auswertung des Korpus näher eingegangen.

5.3 Analyse der Übersetzungsschwierigkeiten

Kommen wir nun zum wesentlichen Anliegen dieser Arbeit: die Ermittlung mit der Untertitelung komischer Texte verbundener Herausforderungen und der Erarbeitung geeigneter Lösungsansätze. In diesem Zusammenhang werden einige der bei der Bearbeitung des Korpus angetroffenen Übersetzungs- und Untertitelungsschwierigkeiten exemplarisch vorgestellt. Das Kriterium für die Auswahl war, dass sie diejenigen sprachlichen und außersprachlichen Bereiche umfassen, die sich am stärksten auf die Übersetzbarkeit audiovisueller Texte dieser Art auswirken. Das schließt wohlgerne auch ausgangstextspezifische Aspekte ein, die zwar in keiner unmittelbaren Beziehung zum Komischen zu stehen scheinen, sich aber dennoch auf dessen Wahrnehmung auswirken.

5.3.1 Technische Besonderheiten der Untertitelung

5.3.1.1 Die Übersetzung von Unter- und Zwischentiteln

Oft beinhalten die Videos von Enchufe.tv offene Unter- und Zwischentitel⁹. Sie dienen der Übersetzung fremdsprachlicher – also nicht-spanischer – Rede sowie der Erläuterung bestimmter Umstände und der Erzeugung von Komik. Als besonders anschaulich erweist sich diesbezüglich der Sketch *Fiesta Sorpresa*¹⁰, in dem das deutsche und das ecuadorianische Pünktlichkeitsverständnis verglichen werden. Hier kommen nicht nur Unter-, sondern insbesondere auch Zwischentitel zum Einsatz. Beispiele für letztere sind: „Un tiempito (tan largo y estúpido que da pereza describirlo) después“ (02:30,73 → 02:33,77) und „Dejándose de huevadas, ya es full tiempo...“ (03:05,97 → 03:08,06).

Die Verwendung von Schrift in audiovisuellen Texten kann die Aufgabe des Untertitlers erleichtern. Das liegt daran, dass er sich unweigerlich dazu gezwungen sieht, sich an den vorhandenen Text zu halten, da er vom Produzenten des Videomaterials vorgegeben und damit in seinem exakten Wortlaut erwünscht ist. Auf diese Weise werden dem Untertitler nicht selten schwierige Entscheidungen abgenommen. Um dies an unserem Korpus zu veranschaulichen, lohnt es sich, einen kurzen Blick auf *Mundo al Revés - Gringos y Latinos* zu werfen. In diesem Sketch, in dem die Migrationssituation zwischen den USA und Lateinamerika umgekehrt wird, kommen mehrmals Untertitel zur Übersetzung der Rede englischsprachiger Figuren zum Einsatz. Wie man Tabelle 5.1 entnehmen kann, werden dabei Schimpfwörter zensiert wiedergegeben: „Excepto por el *&#@! euro.“ (01:40,74 → 01:41,99). Bedenkt man, dass es in den Sketchen von Enchufe.tv für gewöhnlich nicht an Vulgärsprache mangelt, mag eine solche Vorgehensweise zuerst einmal überraschen. Dann wird jedoch klar, dass auf diese Weise das Vorliegen eines besonders zensurwürdigen Schimpfwortes vorgetäuscht wird, was letztlich der Belustigung dient. Hierbei handelt es sich also um eine bewusste Entscheidung, die, auch wenn man als Untertitler intuitiv anders handeln und den vernommenen Kraftausdruck wiedergeben würde, respektiert und übernommen werden sollte.

⁹Mit Zwischentiteln ist das kurze Einblenden von erklärendem Text zwischen zwei Szenen gemeint, das typischerweise in der Stummfilmära zum Einsatz kam (Scholze-Stubenrecht, 2015).

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=duKyuU028dM>

Zeitcode	Sprecher	Englisch	Spanisch	Deutsch
01:28,81 → 01:29,81	Vater	Just imagine it...	Imagínense...	Stellt euch vor...
01:29,94 → 01:31,44	Vater	...I could earn in pesos,	...podría ganar en pesos,	...ich könnte mein Gehalt in Pesos,
01:31,44 → 01:33,65	Vater	bolívares, guaraníes, reales...	bolívares, guaraníes, reales...	Bolívars, Guaraní, Reais...
01:33,65 → 01:35,15	Vater	soles, sucres...	soles, sucres...	Sols, Sucre bekommen...
01:35,44 → 01:36,32	Vater	Sucres!	¡Sucres!	Sucre!
01:36,53 → 01:37,74	Vater	You know how much that's worth?	¿Sabes cuánto vale eso?	Kennst du ihren Wert?
01:37,860 → 01:38,45	Mutter	No,	No,	Nein,
01:38,61 → 01:39,66	Mutter	but anything...	pero cualquier cosa...	aber alles ist...
01:39,66 → 01:40,70	Mutter	is better than the dollar.	...es mejor que el dólar.	...besser als der Dollar.
01:40,74 → 01:41,99	Vater	Except for the fucking euro.	Excepto por el *&#@! euro.	Außer der *&#@! Euro.

Tabelle 5.1: Mundo al Revés - Gringos y Latinos

Etwas Ähnliches ist in einem Dialog zu beobachten, in dem eine der Figuren behauptet, in Südamerika als Putzkraft eines Schnellrestaurants besser zu verdienen als bei ihrem ursprünglichen Beruf in den USA: „I’m going to earn more by cleaning out a Mc. Chanco there than by being a sales agent here“ (03:06,43 → 03:10,69). Der Begriff *sales agent* wird im Deutschen üblicherweise als *Handelsvertreter* wiedergegeben; in den spanischen Untertiteln heißt es jedoch, er sei „jefe de ventas“, was ins Deutsche übersetzt *Vertriebsleiter* bedeutet. Der Untertitel verweist im Vergleich zum gesprochenen Text also auf eine weit höhere Stellung. Ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel liegt hier wohl eine bewusste Entscheidung vor, denn der auf diese Weise aufgezeigte Kontrast ist deutlicher und trägt stärker zur Belustigung des Zuschauers bei. Dementsprechend wurde die Bedeutung der spanischen Untertitel übernommen: „Ich werde als Putzkraft bei Mc. Chanco mehr verdienen als hier als Vertriebsleiter“.

5.3.1.2 Kürzungen

Die Notwendigkeit, den Ausgangstext gekürzt wiederzugeben, stellte eine der größten Herausforderungen dar, denen ich mich im Verlauf des hier behandelten Untertitelungsprozesses stellen musste. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Kürzung in unserem Fall nicht nur der besseren Lesbarkeit

diert, sondern, sofern möglich, auch ohne Verlust der komischen Wirkung durchgeführt werden muss. Angesichts dieser besonderen Umstände genügte es also nicht, Verdichtungs- und Auslassungsmethoden (s. Unterabschnitt 4.2.4) anzuwenden; für die Herstellung von Textäquivalenz war es vielmehr unerlässlich, dem reißchen Konzept (s. Unterabschnitt 3.2.1) entsprechend zu selektieren und hierarchisieren, in anderen Worten also den Zieltext auf das wirklich Essentielle zu reduzieren und den Verlust einzelner, weniger wichtiger Sinneinheiten hinzunehmen. Diese Vorgehensweise kam bei der Erstellung des Korpus kontinuierlich zum Einsatz, da ich mich oftmals äußerst schnellem Redefluss gegenüber sah, der insbesondere den zeitlich sehr beschränkten Formaten von Enchufe.tv geschuldet und in nahezu allen Videos anzutreffen ist. Das nachfolgende Beispiel ist aus dem Sketch *Mundo al Revés - Sexismo*, der die Geschlechterrollen in Bezug auf sexistisches Verhalten umkehrt. Der Sketch setzt sich aus mehreren kurzen Szenen zusammen, die unterschiedliche Arten geschlechtsbezogener Diskriminierung im Alltag aufzeigen, aber auch gewisse Formen des Strebens nach Gleichstellung kritisch hinterfragen. Wie in Tabelle 5.2 zu sehen ist, wird gerade bei Streitigkeiten ein außerordentlich hohes Sprechtempo erreicht. Dementsprechend war es im Falle des ersten Satzes (04:26,74 → 04:30,20) nicht damit getan, anhand eines vereinfachten Satzbaus zu verdichten: „Du weißt, ich bin in einer maskulinistischen Twitter-Gruppe zum Schutz der Männerrechte“ anstatt „Du weißt, dass ich in einer maskulinistischen Twitter-Gruppe zum Schutz der Männerrechte bin“; vielmehr fiel der gesamte Finalsatz „para defender los derechos del hombre“ der Hierarchisierung zum Opfer: „Du weißt, ich bin in einer maskulinistischen Twitter-Gruppe“. Ich entschied mich für diese Vorgehensweise, da ich der Ansicht bin, dass die komische Wirkung in diesem Satz auf der Umkehrung des Feminismusbegriffs beruht,¹¹ der den Schutz der Frauen- bzw. in unserem Fall der Männerrechte bereits impliziert. Was die restlichen Kürzungen in Tabelle 5.2 angeht, wurde auf ähnliche Art und Weise verfahren.

Angenehmerweise ermöglicht das Zusammenspiel unterschiedlicher Modalitäten audiovisueller Texte oftmals Kürzungen, die keinen Bedeutungsverlust nach sich ziehen. Als Beispiel möchte ich eine Szene aus *Viendo como en Fiesta de Oficina* (Tabelle 5.3) heranziehen. Auf einer Feier des Lebensmittelunterneh-

¹¹Im Spanischen wird die Inkongruenz durch die Tatsache verstärkt, dass der Begriff *machismo*, anders als im Deutschen *Maskulinismus*, negativ belegt ist.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
04:26,74 → 04:30,20	Manu	Tú sabes que yo pertenezco a un grupo machista en twitter para defender los derechos del hombre.	Du weißt, ich bin in einer maskulinistischen Twitter-Gruppe.
04:30,24 → 04:33,44	Lorena	Discúlpame, pero de machismo bacán ya pasaste a machismo extremo.	Das ist kein cooler, das ist radikaler Maskulinismus.
04:33,50 → 04:37,84	Manu, Lorena	-El machismo lo que busca es la igualdad de género. -Entonces no debería llamarse machismo, sino igualismo.	-Maskulinismus steht für Gleichberechtigung. -Dann sollte er Equalismus heißen.
04:38,00 → 04:40,62	Lorena	Porque hasta el mismo término ya marca una balanza.	Das Wort selbst ist schon wertend.

Tabelle 5.2: Mundo al Revés - Sexismo

mens ‘Alimentos Come y Bebe’ möchte der neue Mitarbeiter Ramón Ramírez kein schlechtes Bild abgeben. Da er keinen Alkohol verträgt, versucht er sich beim Anstoßen zur Besinnung zu rufen: „*Acuérdate de lo que pasó la última vez que tomaste*“ (02:15,64 → 02:17,41).¹² Dieser Satz wird sehr schnell gesprochen, was seine vollständige Wiedergabe unmöglich macht. Nichtsdestotrotz kommt uns hierbei das Bild zur Hilfe, denn der Protagonist drückt das Sektglas abweisend von sich weg. Vor diesem Hintergrund können wir uns mit der Übersetzung „*Denk an letztes Mal*“ zufrieden geben, da es sich von selbst versteht, dass er auf eine negative Trinkerfahrung Bezug nimmt.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
02:15,64 → 02:17,41	Ramón Ramírez	<i>Acuérdate de lo que pasó la última vez que tomaste.</i>	<i>Denk an letztes Mal.</i>
02:17,48 → 02:19,57	Ramón Ramírez	<i>No puedes quedar mal con tus nuevos colegas.</i>	<i>Du darfst kein schlechtes Bild abgeben.</i>
02:19,68 → 02:21,80	Ramón Ramírez	<i>Hay que empezar este trabajo con pie derecho.</i>	<i>Du musst diesen Job richtig angehen.</i>
02:22,85 → 02:24,17	Ramón Ramírez	<i>Ah, qué chuchas, ¡un traguito!</i>	<i>Ach, nur ein Schlückchen!</i>

Tabelle 5.3: Viendo como en Fiesta de Oficina

Insgesamt kamen Auslassungen sehr oft zum Einsatz. So besprachen wir bereits in Unterabschnitt 4.2.4 die Möglichkeit, Vokative für die Untertitelung nicht zu beachten. Gerade angesichts der vorliegenden Sprachkombination erweist sich eine solche Vorgehensweise als überaus sinnvoll. Das liegt insbesondere daran, dass das

¹²Die in Tabelle 5.3 aufgeführten Untertitel stehen in kursiv gedruckter Schrift, da es sich um Gedanken handelt, die in diesem Video strikt von Ramón Ramírez’ Rede getrennt werden müssen.

ecuadorianische Spanisch eine Fülle an nominalen Anredeformen kennt, die oft der Regelung zwischenmenschlicher Beziehungen dienen, in der deutschen Sprache aber nicht unter Erhalt dieser Funktion wiedergegeben werden können.¹³ Beispiele hierfür liefert abermals der Büroangestellte Ramón Ramírez. So richtet er sich – wenn auch nur in Gedanken – an die Frau seines Chefs mit „*Mire acá, señora, jo me despiden antes de la primera quincena!*“ (04:55,53 → 04:58,18) und an eine schöne Kollegin mit „*Uy, ¡compañerita!*“ (04:26,73 → 04:29,97). Im ersten Fall handelt es sich um eine Anrede gegenüber einer Respektsperson, während der Diminutiv *compañerita* im Gegensatz dazu sexuelles Verlangen ausdrückt. Beide Male erachtete ich die Auslassung der nominalen Anredeform als adäquates Mittel zur Herstellung von Gleichwertigkeit zwischen Original und Translat. So wird im ersten Fall das vertikale Verhältnis zwischen dem Angestellten und der Vorgesetzten durch Gebrauch der Höflichkeitsform deutlich: „*Schauen Sie her, sonst werde ich gefeuert!*“. In Bezug auf den zweiten Fall ist zu sagen, dass das Deutsche Erotik – wenn auch unter Rückgriff auf Gallizismen – in ähnlicher Weise auszudrücken vermag: „*Oh, là, là!*“.

Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, dass dann besondere Vorsicht geboten ist, wenn Vokative sich scheinbar problemlos wiedergeben lassen. Das ist der Fall in *Terapia de Angustia*. In dieser microYAPA spricht ein Patient (Juan) mit seinem Psychotherapeuten. Juan richtet sich an sein Gegenüber stets mit *doctor*: „*Doctor, la angustia no me deja dormir*“ (00:06,20 → 00:08,98). Nun erscheint die Übersetzung eines solchen Satzes auf der Hand zu liegen, da im Deutschen die Anrede mit *Herr Doktor* durchaus üblich ist. Allerdings ist der Angesprochene kein Arzt und aus dem Video geht natürlich nicht hervor, ob der Therapeut einen Dokortitel besitzt. Diesbezüglich ist zu beachten, dass nominale Anredeformen wie *doctor* und *ingeniero* in Hispanoamerika oftmals auf keinen tatsächlichen akademischen Grad hinweisen, sondern vielmehr die hohe gesellschaftliche oder berufliche Stellung des Angesprochenen unterstreichen (Álvarez Menéndez, 2005, S. 53). Konkret bedeutet das also, dass dieser Vokativ im Ausgangstext zwar einen sprachlichen und kulturell konnotierten Rahmen für die Entfaltung der komischen Wirkung schafft, im Zieltext jedoch ausgelassen werden sollte.

¹³Derlei nominale Anredeformen sind im Deutschen heutzutage kaum noch gebräuchlich. Nichtsdestotrotz spielten nominale Anredeformen wie beispielsweise *wertiger Herr*, *gnädige Frau* und *Fräulein* in der Vergangenheit wohl eine ähnliche Rolle.

5.3.1.3 Berücksichtigung paralinguistischer Aspekte

Bereits Ivarsson und Carroll (1998, S. 69) sahen es als notwendig an, dass die Untertitelung den Rhythmus des Films in bestmöglicher Weise widerspiegelt. In diesem Sinne sollten die besonderen Erfordernisse des jeweiligen Genres berücksichtigt werden. Um herauszufinden, was dieser Hinweis für uns bedeutet, müssen wir uns in Erinnerung rufen, dass sich das Komische im Sinne der Inkongruenz vom Unerwarteten und damit vom Überraschungseffekt nährt. Das machte sich im Laufe der Bearbeitung des Korpus oftmals bemerkbar, weswegen die Rede in möglichst viele, kurze Untertitel unterteilt werden musste. Auf diese Weise sollte verhindert werden, dass der Zuschauer etwas frühzeitig erfährt und die komische Wirkung dadurch verloren geht. Dementsprechend musste nach Möglichkeit also vermieden werden, längere Sätze in ein und demselben Untertitel zu erfassen. Stattdessen erfolgte eine Segmentierung, die insbesondere den durch den Ausgangstext vorgegebenen Sprechrhythmus berücksichtigte. Ein anschauliches Beispiel dazu liefert *El Cruceta* (s. Tabelle 5.4). In diesem Sketch versucht Fercho, Claudia zu verführen. Sie interessiert sich jedoch vielmehr für Ferchos Freund Gabo, den dieser sogleich schlechtzureden versucht. Gegen alle Erwartung entfacht er jedoch gerade dadurch Claudias Begeisterung. Um den Spieß umzudrehen, behauptet er schließlich, alles, was er ihr bisher über Gabo erzählt habe, treffe in Wahrheit auf ihn selbst zu. Allerdings misslingt auch diese Taktik.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
05:23,30 → 05:24,62	Fercho	Pero yo sí soy así.	Dafür bin ich aber so.
05:24,76 → 05:27,20	Fercho	Así que si te gustan los fanáticos de Juego de Reinos...	Also wenn du auf Game of Kingdoms-Fans...
05:27,22 → 05:27,86	Fercho	gays...	Schwule...
05:27,89 → 05:28,97	Fercho	con pene pequeño.....	mit kleinem Penis...
05:29,09 → 05:30,18	Fercho	alcohólicos...	Alkoholiker...
05:30,26 → 05:31,70	Fercho	y llenos de parafilias...	und Perverse stehst...
05:31,81 → 05:33,70	Fercho	¡yo soy tu hombre!	bist du bei mir richtig!
05:34,38 → 05:36,06	Claudia	Si hay algo que detesto,	Wenn ich etwas nicht ausstehe,
05:36,48 → 05:38,14	Claudia	es a los presumidos.	dann sind es Angeber.

Tabelle 5.4: El Cruceta

Wie Tabelle 5.4 anschaulich zeigt, berücksichtigt die vorliegende Segmentierung die paralinguistischen Aspekte der ausgangssprachlichen Rede. Dazu zählen insbesondere die Sprechpausen. Auch wenn es denkbar einfacher gewesen wäre, Ferchos und Claudias Aussagen in jeweils einem einzigen Untertitel zusammenzufassen, würden dabei der allmähliche Spannungsaufbau und die überraschende Wende verlorengehen. Das trifft vor allem auf Claudia zu, da sie mitten im Satz kurz innehält, um gleich darauf etwas völlig Unvorhersehbares zu sagen.

Da der Überraschungseffekt unzweifelhaft eine der Maximen der hier behandelten Webserie darstellt, galt es ihn unbedingt zu bewahren. In manchen Fällen musste das auf Kosten der zuvor festgesetzten technischen Richtwerte geschehen. Sehen wir uns dazu *Para Mañana* an (s. Tabelle 5.5). In dieser microYAPA wird der Schuster Don Eustaquio täglich von einem Kunden aufgesucht, der nach seinen Schuhen fragt. Don Eustaquio vertröstet ihn immer wieder auf den nächsten Tag: „Para mañana...“ (00:09,23 → 00:09,89). Als die Schuhe nach langer Zeit dann endlich doch repariert sind, zahlt es der Kunde Don Eustaquio mit gleicher Münze heim. Die Antwort des Kunden funktioniert als Pointe des betreffenden

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:28,34 → 00:29,52	Don Eustaquio	Ahí tiene, mi don.	Hier haben Sie sie.
00:30,10 → 00:31,34	Don Eustaquio	¡Como nuevos!	So gut wie neu!
00:31,45 → 00:32,63	Don Eustaquio	Son 15 dolaritos.	15 Dollar, bitte.
00:32,67 → 00:33,47	Kunde	Para mañana.	Morgen.

Tabelle 5.5: Para Mañana

Witzes, wodurch ihr eine besondere Rolle zukommt. Leider ist sie jedoch so kurz, dass der sie enthaltende Untertitel weniger als eine Sekunde (nur 19 von mindestens 24 Frames) andauert, was den von uns festgesetzten Richtwerten eindeutig widerspricht. Angesichts der Tatsache, dass die Standzeit aufgrund eines gleich darauf folgenden harten Schnitts nicht verlängert werden kann, würde im Normalfall nur noch die Möglichkeit bleiben, diese Aussage zusammen mit der vorhergehenden in einem Untertitel zu erfassen. Auf diese Weise würde der Zuschauer die Schlusspointe jedoch erfahren, bevor das Video selbst sie enthüllt. Das kann selbstverständlich nicht in unserem Interesse liegen, sodass hier ausnahmsweise auf die Mindestdauer von einer Sekunde (24 Frames) verzichtet wurde.

5.3.1.4 Bindung an Zeichenmodalitäten

Schon Reiß und Vermeer (1991, S. 211) betonten die Sonderstellung, die audiovisuellen Texten aus translationswissenschaftlicher Sicht einzuräumen ist. Sie lasse sich auf die Tatsache zurückführen, dass dieser – von ihnen als *multi-medial* bezeichneter – Texttyp eine Interdependenz verschiedener Medien aufweist, ohne die das Informationsangebot nicht vollständig vermittelt werden könnte. Für den Übersetzer gelte dabei: „Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden“ (ebd.). Seit der Formulierung dieses Ansatzes hat sich ein terminologischer Wandel vollzogen. Die medialen Komponenten Sprache, Bild und Ton werden heute gemeinhin als *Zeichenmodalitäten* bezeichnet, während audiovisuelle Texte – sowie Print- und Audio-Texte – unter dem Oberbegriff der *multimodalen Texte* zusammengefasst werden (s. Stöckl, 2016, S. 6).

In Bezug auf die hier behandelten Übersetzungen kann zunächst hervorgehoben werden, dass die Multimodalität audiovisueller Texte die Arbeit des Untertitlers und Übersetzers durch Einwirken der zentralen Zeichenmodalitäten Sprache, Bild und Ton begünstigen kann. So sahen wir oben (Tabelle 5.3) bereits, dass sich Informationsvermittlung nicht ausschließlich sprachlicher Mittel bedient. Nichtsdestotrotz führt ebendieser Umstand häufig zu einer entscheidenden Beeinträchtigung der Übertragung audiovisueller Texte aus dem Gebiet des Komischen. Um das besser nachzuvollziehen, können die in Unterabschnitt 3.2.3 erläuterten Konzepte der narrativen Strategie (NS) und Situation (SI) herangezogen werden. Wie wir uns erinnern, bezeichnen diese Parameter die erzählerische Organisation und das semantische Gerüst eines Witzes und können aufgrund ihrer niedrigen hierarchischen Stellung problemlos ausgetauscht oder modifiziert werden, ohne dass sich das Translat dadurch stark vom Original wegbewegt. Bedauerlicherweise trifft das jedoch nicht auf audiovisuelle Texte zu, da sowohl NS als auch SI – anders als etwa bei literarischen Texten – hier bereits vorgegeben sind. Dieser Umstand schränkt die Möglichkeiten der Übertragung der komischen Wirkung in die Zielsprache ungemein ein. Sehen wir uns dazu eine Szene aus *La Quija* an: Drei junge Menschen versuchen, anhand eines Quija-Brettes mit einem Geist zu kommunizieren. Der Zeiger des Spiels deutet dabei unverständlicherweise immer wieder auf den Buchstaben T. Schlussendlich stellt sich heraus, dass der gerufene

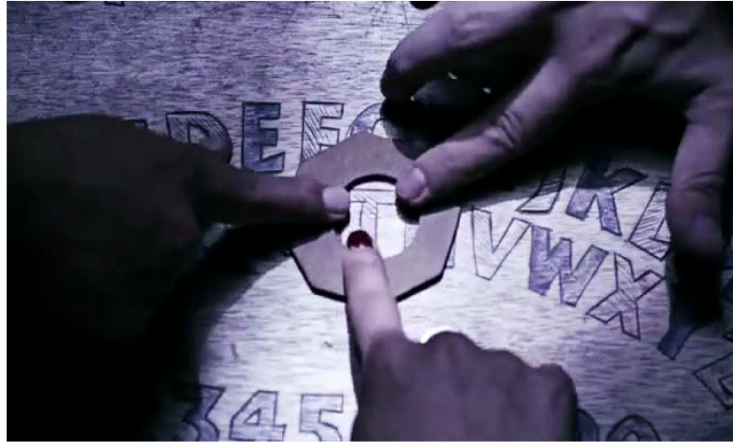


Abbildung 5.1: La Quija

Geist stottert und lediglich versucht, die Wörter *tarados* und *tartamudo* auszusprechen (s. Tabelle 5.6).

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:32,25 → 00:33,90	Spielleiterin	¿Qué mierda le pasa a este espíritu?	Was ist mit diesem Geist los?
00:34,05 → 00:34,86	Geist	T... t... t...	T... t... t...
00:35,12 → 00:37,04	Geist	¡tarados! Soy t... t... t...	Trottel! Ich bin St... t... t...
00:37,15 → 00:37,89	Geist	...¡tartamudo!	...totterer!

Tabelle 5.6: La Quija

Sogleich fällt auf, dass die Untertitelungsmöglichkeiten durch die Modalität Bild stark eingeschränkt werden (s. Abbildung 5.1). Erfreulicherweise konnte in diesem Fall trotz allem eine äquivalente Lösung erarbeitet werden. Das deutsche Wort *Trottel* beginnt nicht nur ebenfalls mit einem T, es ist auch in etwa gleichbedeutend mit *tarado*. Zur gleichen Zeit enthält die erste Silbe der deutschen Entsprechung für *tartamudo* ebenfalls ein T, sodass die Auflösung des Witzes mit der im Ausgangstext übereinstimmt.

Das vorhergehende Beispiel zeigte eine Situation auf, die zugegebenermaßen mit Hilfe eines glücklichen Zufalls gut gelöst werden konnte.¹⁴ Eine geeignete Lösung lässt sich indes bei Weitem nicht immer mit vergleichbarer Leichtigkeit finden, denn häufig sieht sich der Untertitler mit weitaus komplexeren Konstellationen konfrontiert. Genau das ist der Fall in *Los Maderos de San Juan*. Die-

¹⁴Ganz anders hätte es sich verhalten, wenn die deutsche Übersetzung für *tartamudo* kein T beinhalten würde.

se microYAPA bildet die Gedanken eines Schülers ab, der sich im Musikunterricht plötzlich mit Entsetzen darüber bewusst wird, was der Text des Kinderliedes *Aserrín, Aserrán* eigentlich genau besagt: Die Arbeiter, von denen das Lied spricht, werden, nachdem sie Käse verlangen und stattdessen lediglich einen Knochen bekommen, enthauptet.¹⁵ Die Herausforderung, die diese Szene in sich birgt, basiert auf zweierlei Faktoren. Einerseits handelt es sich hierbei um ein Lied, sodass die damit einhergehende Bindung an die sprachliche Zeichenmodalität und der Anspruch auf eine hochwertige Untertitelung den Erhalt der vorgegebenen Metrik sowie des Reimschemas erforderlich machen; andererseits kommt wieder das Bild ins Spiel, da in der Schlusszene sowohl der Knochen als auch die Enthauptung gezeigt werden (s. Abbildung 5.2). Insbesondere dieser letzte Aspekt hat eine starke Einschränkung der gestalterischen Möglichkeiten für die Untertitelung zur Folge. Warum das so ist, wird deutlich, wenn wir uns nochmals Hickeys (1999) Ansätze aus Unterabschnitt 3.2.2 vor Augen führen, denen zufolge fast jeder Witz übersetzt werden kann, indem man versucht, seine perlokutionäre Funktion in der Zielsprache wiederzugeben, ohne dafür die ursprüngliche semantische Struktur übernehmen zu müssen. Was das hier behandelte Beispiel anbelangt, wird jedoch schnell klar, dass der Untertitler diese Freiheit nicht hat, da Teile der semantischen Struktur bereits visuell vorgegeben sind. Soll das Translat also die Wirkung des Ausgangstextes beibehalten, bedarf es unbedingt der Berücksichtigung der Elemente *Knochen* und *Enthauptung*. Diese Aufgabe erwies sich bei gleichzeitiger Beachtung der vorgegebenen Metrik und des Reimschemas als durchaus kompliziert. Wie in Tabelle 5.7 zu sehen ist, war es in den ersten zwei Untertiteln (00:04,72 → 00:14,13) noch möglich, sich leicht von der semantischen Ebene zu lösen. Somit kann man „Piden queso“ bedenkenlos mit „Wollen kochen“ übersetzen, da der Käse nicht abgebildet ist und der Reim auf „krieg’n nur Knochen“ dadurch erhalten bleibt. Im Gegensatz dazu ist die Verwendung des Wortes *Knochen* aufgrund der gleich darauf folgenden bildlichen Darstellung unerlässlich. Das wiederum hat unmittelbare Auswirkungen auf den nächsten Vers, denn anders als *hueso* und *pescuezo* reimen sich Begriffe wie *enthauptet*, *geköpft* oder *abgeschnitten* nicht auf *Knochen*. Vor diesem Hintergrund schien die Verwendung des Wortes *abgestochen* sinnvoll. Es wird der visuellen Darstellung zwar

¹⁵Verschiedene Versionen dieses Liedes sind im gesamten hispanophonen Raum verbreitet, wobei die in Ecuador gesungene Variante einen vergleichsweise makaberen Ausgang hat.



Abbildung 5.2: Los Maderos de San Juan

nicht gerecht, fügt sich jedoch in das Reimschema ein und erlaubt den Erhalt des Gewaltaspektes, der in inkongruenter Beziehung zum gängigen Verständnis von Kinderliedern steht und damit den Kern der hier verwendeten Komik darstellt.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:04,72 → 00:09,39	Schulklasse	¡Aserrín, aserrán! Los maderos de San Juan.	Späne hin, Späne her! Am Johannistag da sägen sie sehr.
00:09,62 → 00:14,13	Schulklasse	Piden pan, no les dan. Piden queso, les dan un hueso.	Wollen Brot, Hungersnot. Wollen kochen, krieg'n nur Knochen.
00:14,34 → 00:17,51	Schulklasse	¡Y les cortan el pescuezo!	Und dann werd'n sie abge- stochen!
00:25,45 → 00:28,24	Arbeiter	¡Yo solo quería un poco de queso!	Ich wollte doch nur etwas Ordentliches kochen!

Tabelle 5.7: Los Maderos de San Juan

Soeben wurden einige beispielhafte Übersetzungshindernisse aufgeführt, die aus der Bindung an Bild- und Sprachelemente resultieren. Gleichzeitig soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch der Ton – auch wenn zugegebenermaßen eher selten – ähnliche Schwierigkeiten bereiten kann. Ein solcher Fall findet sich in *Papá primerizo*. In diesem Sketch versucht eine Ärztin, einem Mann, der vor dem Kreißsaal auf die Geburt seines Kindes wartet, auf möglichst schonende Art und Weise einige unangenehme Nachrichten zu überbringen. Als der Vater sich vergewissern möchte, ob das Neugeborene ihm ähnelt, kriegt er folgende Antwort zu hören: „Bueno... parecerse parecerse... lo que sería una fotocopia de usted... No“ (01:21,60 → 01:28,94). Unter normalen Umständen könnte man hier bedenkenlos eine im Deutschen gängige idiomatische Wendung verwenden; die Ärztin könnte beispielsweise behaupten, Vater und Kind glichen sich nicht gerade wie *ein*

Ei dem anderen. Allerdings darf ein leicht zu überhörendes Kopiergeräusch, das zeitgleich mit dem Wort „fotocopia“ ertönt, nicht außer Acht gelassen werden. In Hinblick darauf wäre es inadäquat und verwirrend, an dieser Stelle von *Eiern* zu sprechen, weswegen die Übersetzung wie folgt lautet: „Naja... so richtig ähneln... wie eine Kopie Ihrer Selbst... Nein“.

5.3.2 Übertragung sprachlicher Elemente

5.3.2.1 Idiome

Die erste Kategorie aus dem sprachlichen Bereich, auf die nachfolgend kurz eingegangen wird, ist die Übersetzung von Idiomen. Diese sind als feste, für die jeweiligen Sprachen eigentümliche Wortgruppen zu verstehen, deren Bedeutung sich nicht der Summe ihrer einzelnen Bestandteile entnehmen lässt (vgl. etwa Segura García, 1998; González Vera, 2015). Angesichts ihres Beitrags zu einem bildhaften und von Oralität geprägten Sprachgebrauch, der für die von Enchufe.tv verwendete Komik wohlgeprägt kennzeichnend ist, ist es unerlässlich, die mit ihnen verbundenen Übersetzungsschwierigkeiten in die vorliegende Analyse einzubeziehen.

Die Übertragung von Idiomen scheitert oft daran, dass die betreffende Zielsprache keine Entsprechung kennt.¹⁶ Mehrere solcher Fälle finden sich in *Viendo como en Fiesta de Oficina*. So begreift der Protagonist Ramón Ramírez beim Mustern einer seiner Kolleginnen, dass es sich um die Liebhaberin seines Chefs handelt, der wütend in seine Richtung gestikuliert. Als er das bemerkt, sagt er zu sich selbst: „¡Hazte el loco, hazte el loco!“¹⁷ (02:08,30 → 02:09,35). Darauf hebt er sein Glas zum Anstoßen an und beendet dadurch diese unangenehme Situation. Der Ausdruck *hacerse el loco*, dessen wörtliche Übersetzung *sich den Verrückten machen* lautet, verweist auf das Vortäuschen eines bestimmten Verhaltens (Nomdedeu, Forgas & Bergalló, 2012, S. 235), in unserem Fall also die Nicht-Kenntnisnahme eines unbequemen Umstands. Das Fehlen eines entsprechenden deutschen Idioms, das sich in diesen Kontext einbetten ließe, führte zu einer sinngemäßen Überset-

¹⁶Dies gilt insbesondere für Idiome, die geschichtlichen oder kulturellen Eigenheiten der jeweiligen Sprachgemeinschaft entspringen. Man denke dabei beispielsweise an den spanischen Warnruf *¡Hay moros en la costa!*, der auf die maurischen Raubzüge an der Küste Andalusiens zurückgeht (Iribarren, 1997, S. 51).

¹⁷Wie auch in Tabelle 5.3 dient die Kursivschrift hier der Markierung von Gedanken.

zung, die zwar der eigentümlichen Ausdrucksweise des Ausgangstextes entbehrt, die Handlung aber dennoch voranbringt: „*Tu, als wäre nichts!*“.

Auf ähnliche Weise galt es an einer anderen Stelle dieses Sketches zu verfahren, und zwar als Ramón Ramírez bemerkt, dass ein Kollege Geld für Getränke einsammelt: „*Putá madre, están recogiendo la vaca y yo no tengo ni medio.*“ (04:12,30 → 04:15,61). Auch *recoger la vaca* ist eine idiomatische Wendung, deren Sinn sich nicht aus der Bedeutung ihrer Lexeme erschließen lässt, denn entgegen dem Wortlaut ist damit das Sammeln von Geld für einen bestimmten Zweck und nicht das Einsammeln von Kühen gemeint (Valencia Espinoza, 2010, S. 593). In Hinblick darauf, dass die bildhafte Sprache des Ausgangstextes wie schon zuvor nicht wiedergegeben werden kann, beschränkte ich mich abermals auf eine sinngemäße Übersetzung: „*Scheiße, er sammelt Geld für Getränke und ich habe keinen Cent*¹⁸“.

5.3.2.2 Pronominale Anredeformen

Neben Idiomen stellen oftmals auch andere Sprachspezifika ernstzunehmende Übersetzungshürden dar. In Bezug auf die vorliegende Sprachkombination sind diesbezüglich insbesondere pronominale Anredeformen zu erwähnen. Das liegt einerseits daran, dass das ecuadorianische Spanisch drei unterschiedliche Pronomen der zweiten Person Singular kennt, nämlich *tú*, *vos* und *usted*; und andererseits daran, dass dieselben pronominalen Anredeformen je nach Sprachgemeinschaft, Gesprächssituation und sozialer Stellung der Sprecher völlig unterschiedliche Funktionen erfüllen können. So zeigte ich bereits in Stein (2015) am Beispiel des Spanischen Bogotás, dass der Gebrauch pronominaler Anredeformen von einer Vielzahl außersprachlicher Faktoren bestimmt werden kann. Dies trifft nicht nur auf die kolumbianische Hauptstadt, sondern – obgleich auf andere Weise – auch auf das Spanische Ecuadors zu (Placencia, 2010, S. 353ff.). Vor diesem Hintergrund wäre es völlig unzulässig, etwa die Höflichkeitsform *Sie* als Äquivalent des in Ecuador gebräuchlichen *usted* zu betrachten.¹⁹ Somit ist es Aufgabe des Übersetzers, den Gebrauch von Anredeformen unter Einbezug seiner kulturellen

¹⁸Die ecuadorianische Währung ist der US-Dollar.

¹⁹Wie falsch diese auf den ersten Blick plausibel erscheinende Annahme ist, sieht man beispielsweise daran, dass es in Ecuador nichts Außergewöhnliches ist, wenn sich Eltern mit *usted* an ihre Kinder richten (Placencia, 2010, S. 353). Dies ist jedoch keinesfalls als Bekundung von Höflichkeit oder Ehrfurcht aufzufassen.

Kenntnisse je nach Kontext richtig zu interpretieren und adäquat zu übertragen. Wie anhand des folgenden Beispiels aus *Mundo al Revés - Sexismo* (s. Tabelle 5.8) veranschaulicht wird, ist das oft gut realisierbar. In dieser Szene versucht ein Vater, seinen Sohn zu trösten, da ihm von seiner Mutter verboten wurde, mit einem Mädchen auszugehen. Dabei richtet er sich durchgehend mit *usted* an seinen Sohn.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
02:35,66 02:38,76	→ Vater	Mi hijo, no se ponga así.	Sei nicht traurig, mein Sohn.
02:39,18 02:42,68	→ Vater	Yo sé que usted está en edad de salir y que la Marta es una mujer responsable.	Klar, du bist alt genug und Marta ist verantwortungsvoll.
02:43,02 02:46,42	→ Vater	Pero mujer es mujer y todas buscan lo mismo.	Aber Frauen sind eben Frauen und wollen alle nur das Eine.
02:46,58 02:50,84	→ Sohn, Vater	-¡Papá! -Usted tiene que guardar su cactus para la mujer correcta.	-Papa! -Heb deinen Kaktus für die Richtige auf.
02:51,06 02:55,14	→ Vater	Un hombre tiene que llegar virgen al matrimonio porque si no te cobran toda la vida.	Heiratet ein Mann nicht jungfräulich, bezahlt er dafür ein Leben lang.

Tabelle 5.8: Mundo al Revés - Sexismo

Dass diese Situation im deutschen Zieltext eindeutig eine Anrede mit *du* erfordert, steht außer Frage. Insofern handelt es sich um eine leicht zu fällende übersetzerische Entscheidung. Das eigentliche Problem stellt jedoch nicht die Wahl der im Deutschen zu verwendenden Anredeformen dar, sondern vielmehr die Tatsache, dass es dem Übersetzer unmöglich ist, die sprachlichen Konnotationen zu reproduzieren, die der Gebrauch von *usted* im Ausgangstext hervorruft.²⁰ Bei diesen kann es sich beispielsweise um Indikatoren für diastratische, diaphasische oder diatopische Varietäten handeln (vgl. Placencia, 2010). Angesichts des im betreffenden Sketch behandelten Themas kommt zusätzlich die Frage auf, ob hierdurch nicht auch auf geschlechterspezifische Verwendung der Anrede mit *usted* verwiesen wird.²¹

²⁰Eine Definition sprachlicher Denotationen und Konnotationen findet sich in Unterabschnitt 3.1.1. Dort wurde gemäß Diot (1989) bereits darauf hingewiesen, dass sprachliche Konnotationen als unübersetzbar betrachtet werden.

²¹In einigen Varietäten des Spanischen sind Unterschiede zwischen Angehörigen beider Geschlechter in Bezug auf den Gebrauch pronominaler Anredeformen zu verzeichnen. Dies verdeutlicht eine Studie von Bartens (2003), die mit Studierenden aus verschiedenen Teilen Kolumbiens durchgeführt wurde.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass pronominale Anredeformen sich nicht ohne Verlust der Konnotationen übertragen lassen, findet sich in einem Sketch, mit dem wir bereits gut vertraut sind: *Viendo como en Fiesta de Oficina*. Hier wendet sich unser altbekannter Protagonist Ramón Ramírez mehrmals (sowohl in Gedanken als auch in Worten) an seine Kollegin. Dabei benutzt er unterschiedliche Anredeformen: *vos* in „*Amigos con estos, pero con vos, mamita rica, tengo otros planes*“ (02:02,12 → 02:06,06), die *usted* entsprechende Verbform in „*Hola, ¿qué hace? Venga, venga, ¡cáigase aquí!*“ (04:30,97 → 04:35,48) und ein Possessivpronomen, das auf *tuteo* oder *voseo* verweist, in „*¡A tu salud!*“ (04:37,26 → 04:39,29). Auch in diesem Fall bereitet die Frage, welches Pronomen in der Zielsprache zu wählen ist, keine größeren Schwierigkeiten. So ist aufgrund der horizontalen Beziehung beider Gesprächspartner die Anrede mit *du* zu bevorzugen, obgleich in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um Arbeitskollegen handelt, auch die Verwendung der Höflichkeitsform nicht ganz abwegig wäre. Das einzig Schwierige besteht darin nachzuvollziehen, weshalb sich der Sprecher nicht auf eine Anredeform festlegt. Bei dem stetigen Wechsel zwischen unterschiedlichen Pronomen der zweiten Person Singular handelt es sich wohlgerne um kein unbekanntes Phänomen. In der spanischsprachigen Fachliteratur wird es als *alternancia pronominal* bezeichnet. Bedauerlicherweise war es bis jetzt jedoch nur selten Gegenstand sprachwissenschaftlicher Forschung.²² An dieser Stelle sind einige Erkenntnisse hervorzuheben, zu denen Caro de Mestre (2012) gelangte. Sie stellt fest, dass die *alternancia pronominal* oftmals eine spielerische Funktion erfüllt und in Situationen beobachtet werden kann, die durch ein persönliches Näheverhältnis zwischen den Gesprächspartnern geprägt sind. Was den hier diskutierten Fall anbelangt, bin ich der Ansicht, dass gerade dieser spielerische Aspekt sowie der dadurch erzeugte erotische Unterton im Vordergrund stehen. Gleich dem vorhergehenden Beispiel handelt es sich dabei um Details, welche die Rezeption humoristischer audiovisueller Texte entscheidend beeinflussen können, bei der Übertragung in eine andere Sprache jedoch zwangsläufig verloren gehen.

²²Eine Auseinandersetzung mit diesem interessanten sprachlichen Phänomen fand bisher überwiegend im Zusammenhang mit der Analyse des Sprachgebrauchs in einigen kolumbianischen Städten statt. Dazu zählen insbesondere die Studien zu Popayán (Murillo, 2003), Bogotá (Mestre de Caro, 2012) und Medellín (Son Jang, 2012).

5.3.2.3 Dialektale und soziolektale Elemente

In Unterabschnitt 3.1.1 kam zur Sprache, dass sprachliche Konnotationen vornehmlich im Zusammenhang mit der Verwendung dialektaler und soziolektaler Formen anzutreffen sind. Was ihre Wirkungsweise in literarischen Texten angeht, hebt Czenna (2004, S. 509) hervor, dass Dialekte und Soziolekte der „Vermittlung von Lokalkolorit zur räumlichen Situierung der Handlung“ dienen. Das trifft unzweifelhaft auch auf die hier behandelten audiovisuellen Texte zu, doch geht ihre Funktion darüber hinaus. Das zeigt sich etwa daran, dass der Einbezug dialektaler Elemente nicht nur über die geographische Herkunft der Figuren Auskunft gibt. So bildet insbesondere die Verwendung stigmatisierter sprachlicher Formen eine geeignete Grundlage für superioritätsbezogene Komik. Das bedeutet zusammengefasst nichts anderes, als dass die jeweiligen Sprecher lächerlich gemacht werden.

Bevor wir uns der Analyse von entsprechenden Beispielen dia- und soziolektaler Elemente in unserem Korpus widmen, sollten wir uns vergegenwärtigen, dass das ecuadorianische Spanisch von einem ausgeprägten Dualismus zwischen der in den Anden (*serrano*) und der in der Küstenregion (*costeño*) gesprochenen Sprachvarietät gekennzeichnet ist. Schmid (2014) zufolge wirkt die Zugehörigkeit zu einer der beiden Sprachgemeinschaften identitätsstiftend und trägt zur Rivalität beider Regionen bei.²³ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass stereotype bzw. stigmatisierte sprachliche Merkmale zum Anlass genommen werden, die jeweils andere Gruppe zu verspotten.

Es kam bereits mehrmals zur Sprache, dass Enchufe.tv nur selten auf superioritätsbasierte Komik zurückgreift. Eines der wenigen Beispiele dafür liefert *El Cruceta*. Wie wir bereits sahen, versucht Fercho in diesem Sketch, Claudia zu verführen. Diese zeigt jedoch weitaus größeres Interesse an Ferchos Freund Gabo. Auch Gabo ist von ihr begeistert und vertraut naiverweise darauf, dass Fercho ihm helfen wird, sie kennenzulernen. Was uns an diesem Video interessiert, ist Gabos Dialekt. Er spricht als einziger *costeño*, was schnell an der auffälligen Aspi-

²³Besagte Rivalität beschränke sich nicht nur auf die sprachlichen Unterschiede. Küsten- und Andenregion bzw. die Metropolen Guayaquil und Quito konkurrierten vielmehr in einer Vielzahl an Lebensbereichen miteinander, so etwa im Sport sowie in Kultur und Politik (Schmid, 2014, S. 152).

ration des Konsonanten /s/ ausgemacht werden kann.²⁴ Darüber hinaus ist ein Lambdazismus zu beobachten: „Es helmosa“ (01:16,01 → 01:17,26). Auch dieser ist für den Küstendialekt kennzeichnend (Álvarez Menéndez, 2005, S. 136). Beide phonetischen Phänomene wirken auf Sprecher des Andendialekts belustigend, kollidieren sie doch mit der dort etablierten sprachlichen Norm. Das trifft insbesondere auf den Lambdazismus zu, der als Indikator für einen niedrigen Bildungsstand aufgefasst werden kann. All das deckt sich bestens mit der als einfältig und naiv dargestellten Figur des Gabo.²⁵

Ein Beispiel für einen Soziolekt in den von Enchufe.tv produzierten Videos findet sich in *Para Mañana*.²⁶ Die Rede des Schusters Don Eustaquio ist hier eindeutig der ecuadorianischen Arbeiterklasse zuzuordnen. Sprachliche Merkmale, die implizit auf seine soziale Stellung verweisen, sind einerseits ein – wenn auch nur scheinbar – serviler Umgang mit seinem Kunden, der von umgangssprachlichen Äußerungen begleitet wird: „Mi don, estoy a full“ (00:06,90 → 00:08,84) und „Ahí tiene, mi don. ¡Como nuevos!“ (00:28,34 → 00:31,34); andererseits die auffällige Verwendung von Diminutiven: „Son 15 dolaritos“ (00:31,45 → 00:32,63).

Angesichts dieser Beobachtungen ist festzuhalten, dass der Gebrauch dialektaler und soziolektaler Formen in den hier behandelten Videos zwangsläufig sprachliche Konnotationen hervorruft. Diese wirken sich stark auf das Erscheinungsbild der jeweiligen Figur aus. Nun müssen wir uns jedoch die Frage stellen, ob es dem Übersetzer bzw. Untertitler gelingen kann, diesen Effekt in der Zielsprache äquivalent zu reproduzieren. Czenna (2004, S. 509f.) verweist diesbezüglich auf unterschiedliche Strategien, die üblicherweise bei der Übersetzung literarischer Texte Anwendung finden. So sei es u.a. möglich, die dia- bzw. soziolektale Markierung des Ausgangstextes durch eine dia- bzw. soziolektale Markierung in der Zielsprache zu ersetzen, auf eine idiolektale – also eine „individuelle sprachliche

²⁴Gespielt wird Gabo von Víctor Araúz, einem Schauspieler, der aus der ecuadorianischen Küstenprovinz Los Ríos stammt.

²⁵An dieser Stelle sei angemerkt, dass das *serrano* ebenfalls für Zwecke der Belustigung herangezogen wird. So beendet Ramón Ramírez in *Viendo como en Fiesta de Oficina* viele seiner Sätze auf den Buchstaben -f: „Ni tantof [...] Es que ella es la jefaf“ (00:31,72 → 00:39,48). In Ecuador gilt dies, wie an folgendem Witz gut zu sehen ist, als ein allgemein bekanntes Unterscheidungsmerkmal der in Quito gesprochenen Varietät: „¿Cuál es la única ciudad del Ecuador cuyo nombre termina en f?: ¡Quitof!“ (Rodríguez, 2016, online).

²⁶Natürlich kommen auch in vielen anderen Videos außerhalb unseres Korpus Soziolekte vor, so etwa die Rede des LKW-Fahrers in *Esto NO es una Película 3* (<https://www.youtube.com/watch?v=KupnFW2KyMg>).

Besonderheiten aufweisende“ (ebd., S. 510) – Markierung zurückzugreifen oder sich auf eine standardsprachliche Übertragung zu beschränken. Bei den oben vorgestellten Szenen kommt die Verwendung dia- bzw. soziolektaler Elemente der deutschen Sprache nicht in Betracht, denn schließlich verfolgt unsere Untertitelung nicht den Zweck einer Anpassung des Translats an die Gegebenheiten der deutschen Sprache und Kultur. Auf den ersten Blick scheint der Einsatz idiolektaler Elemente vielversprechend zu sein. So wäre es beispielsweise denkbar, im Fall von *El Cruceta* vorzutäuschen, Gabo leide an Schetismus. Diese Sprachstörung äußert sich darin, dass die betroffene Person nicht in der Lage ist, den /ʃ/-Laut auszusprechen (vgl. Wildegger-Lack, 2011, S. 93ff.). Somit könnte die Übersetzung für „Es helmosa“ (01:16,01 → 01:17,26) lauten: „Sie ist wunderchön“.²⁷ Diese Vorgehensweise lässt es zwar nicht zu, die Konnotationen des Ausgangstextes in ihrer Gesamtheit wiederzugeben, doch zumindest ermöglicht sie den Erhalt seiner komischen Wirkung. Würden wir mit Synchronisation arbeiten, wäre dies daher sicherlich eine Option. In der Untertitelung ist die Darstellung der phonetischen Besonderheiten der Sprechweise einer Figur meiner Ansicht nach jedoch nicht zulässig. Der Zuschauer würde eine solche Abweichung von der Norm höchstwahrscheinlich als Rechtschreibfehler empfinden. Deshalb gab ich in diesem Fall einer standardsprachlichen Übertragung den Vorzug, also: „Sie ist wunderschön“.

Auch unser Beispiel für soziolektale Rede betreffend wählte ich eine standardsprachliche Übersetzung. Der Grund dafür ist, dass eine umgangssprachliche Ausdrucksweise sowie ein serviler Ton im Deutschen nicht in der Lage wären, sozioökonomische Konnotationen hervorzurufen, die denen eines ecuadorianischen Arbeiters entsprechen würden. Somit wurde etwa „Mi don, estoy a full“ als „Ich bin völlig ausgelastet“ übersetzt.

5.3.2.4 Morphologische Besonderheiten des Spanischen

Auf morphologischer Ebene folgen die romanischen Sprachen in vielen Aspekten anderen Mustern als das Deutsche. Welche übersetzerischen Probleme sich daraus ergeben können und in welcher Beziehung sie zum Komischen stehen, wird nachfolgend anhand einiger ausgesuchter Beispielfälle erörtert.

²⁷In der Tat fand eine solche Lösung in der deutschen Synchronfassung der britischen Komödie *Monty Python's Life of Brian* in Form der Sprachstörung des Pontius Pilatus Anwendung.

Dass Diminutive in der spanischsprachigen Welt oft mehr als Ausdruck von Verkleinerung bzw. Verniedlichung sind, ist gemeinhin bekannt. Viel häufiger besitzen sie nämlich emotionalen, expressiven oder affektiven Wert (s. Coseriu, 1988, S. 189). Das gilt in besonderer Weise für Ecuador, wo sie im alltäglichen Sprachgebrauch omnipräsent sind. Bedenkt man, dass eines der Erfolgsmerkmale der hier behandelten Webserie auf einer authentischen Abbildung der sprachlichen Realität Ecuadors beruht, ist die Häufigkeit, mit der diese Form in unserem Korpus anzutreffen ist, nicht verwunderlich. Umso wichtiger ist es für den Übersetzer bzw. Untertitler, ihre Funktion richtig einzuordnen und seine Entscheidungen je nach Einzelfall zu treffen. Wenn also der Kunde in *Para Mañana* beim Anblick seiner Schuhe freudig ausruft „¡Mis zapatitos!“ (00:27,04 → 00:28,29), ist der affektive Aspekt hervorzuheben. In unserem Fall führte das zu folgender Übersetzung: „Meine geliebten Schuhe!“. Wenn hingegen der Schuster Don Eustaquio darauf zur Antwort gibt „Son 15 dolaritos“, besteht eine Option darin, die übersetzerische Entscheidung nach dem soziolektalen Element der Rede auszurichten. Entsprechend den Ausführungen aus dem vorhergehenden Unterabschnitt wurde daher eine standardsprachliche Übertragung gewählt: „15 Dollar, bitte“.

Die soeben beschriebene Vorgehensweise wurde auch in Bezug auf Augmentative übernommen, denn auch sie vermitteln im Spanischen nicht immer die Vorstellung von Größe. In *Papá Primerizo* gibt die Ärztin dem frischgebackenen Vater zu verstehen, das Neugeborene sei keinesfalls als hübsch zu bezeichnen. Dieser antwortet daraufhin, das sei kein Problem, ein Mann könne auch durch seine starke Persönlichkeit Erfolg in der Liebe haben. Dabei verweist er auf den Sänger Marc Anthony und seine Frauen. Letztere bezeichnet er als „mujerones“ (s. Tabelle 5.9). Es versteht sich von selbst, dass der Augmentativ nicht der Beschreibung der körperlichen Größe besagter Frauen dient. Er stellt vielmehr eine umgangssprachliche Ausdrucksweise dar, die auf starke sexuelle Anziehungskraft verweist. Da das Deutsche nicht über die gleichen Mittel morphologischer Wortbildung verfügt, wurde eine attributive Konstruktion zur Beschreibung dieses Umstands herangezogen. Das ausgangssprachliche Register und die Intensität des Ausdrucks machten es erforderlich, von *heißen* anstatt von *schönen* oder *hübschen* Frauen zu sprechen.

Kommen wir schließlich zu einer etwas schwierigeren Konstellation. Wie bereits

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
01:04,50 01:06,00	→ Vater	Bueno, mejor porque...	Umso besser.
01:06,54 01:09,30	→ Vater	así va a tener que forjarse una personalidad fuerte	So muss es eine starke Persönlichkeit entwickeln
01:09,36 01:11,18	→ Vater	y este va a ser su principal atractivo.	und das wird seinen Reiz ausmachen.
01:11,21 01:13,30	→ Vater	Así como, como Marc Anthony.	Wie bei Marc Anthony.
01:13,34 01:14,90	→ Vater	Que anda con unos mujeronos.	Er hat immer so heiße Frauen.
01:15,22 01:17,16	→ Vater, Ärztin	-Y guapo no es. -No, guapo guapo no.	-Und ist nicht schön. -Nicht wirklich.

Tabelle 5.9: Mundo al Revés - Sexismo

bekannt ist, hat *Mundo al Revés - Sexismo* die Umkehrung der Geschlechterrollen zum Thema. Dass sich das auch auf sprachlicher Ebene widerspiegelt, sieht man etwa an diesem Satz: „Mis amigos tenían razón, eres una hembrista“ (00:20,41 → 00:23,04). Die Wortbildung mittels des Suffixes *-ista* schafft eine Analogie zu *machista*. Daraus – also aus der inkongruenten Inversion gewohnter Denkmuster – resultiert die komische Wirkung, welche die Übersetzung zu berücksichtigen hat. Es gibt jedoch einen Umstand, der dieses Vorhaben ungemein erschwert: Auch wenn das deutsche *Macho* in seinem chauvinistischen Aspekt mit dem spanischen *machista* übereinstimmt (Scholze-Stubenrecht, 2015), gibt es keinen Begriff, der ihm gegenübergestellt werden könnte. Da sich die Opposition *macho - hembra* im Deutschen nicht reproduzieren lässt, musste zu einem neutralen Begriff gegriffen werden, welcher der ursprünglichen Anspielung entbehrt. Somit lautet die Übersetzung: „Meine Freunde hatten recht, du bist eine Sexistin“.

5.3.2.5 Wortspiele

Die in den Unterabschnitten 3.2.2 und 3.2.3 besprochenen Übersetzungs- und Evaluierungsmethoden konnten bisher kaum berücksichtigt werden. Das liegt daran, dass sowohl Hickeys (1999) Ansätze als auch die GTVH auf Witzen basieren, zumindest Sketche aber eine weitaus komplexere Struktur aufweisen.²⁸ MicroYAPAs wirken aufgrund ihrer Kürze hingegen als geschlossene Witzeinheiten, weshalb sich besagte Strategien bei diesem Format sehr gut anwenden lassen. Im Folgenden wird dies anhand der Auswertung der Übersetzung von Wortspielen

²⁸Sketche besitzen eine abweichende Funktionsweise, da die Erzeugung komischer Wirkung hier kontinuierlich von statten geht, sich also nicht auf die Pointe beschränkt.

aufgezeigt.

Wortspiele sind ein in microYAPAs gerne verwendetes Mittel, mit dem Enchufe.tv seine Originalität immer wieder aufs Neue unter Beweis stellt. Zur gleichen Zeit können sie den Übersetzungsprozess jedoch entscheidend erschweren. Gemäß der GTVH ist ein wichtiger Grund dafür die Tatsache, dass bei Wortspielen das sprachliche Material (LA) – ein ansonsten hierarchisch niedriger Parameter – das Fundament für eine angemessene Auflösung des Witzes (LM) bildet (s. Attardo, 2002, S. 184). In einigen Fällen kann dies die zur Verfügung stehenden Übersetzungsmöglichkeiten stark reduzieren; in anderen lassen die Rahmenbedingungen trotz Abhängigkeit von LA gewisse übersetzerische Freiheit zu. Letzteres soll am Beispiel von *Teléfono Dañado* veranschaulicht werden. In dieser microYAPA spielen mehrere Personen ‘Stille Post’. Der Spieler am Ende der Reihe erschießt nach jeder Runde den jeweils ersten Spieler, also denjenigen, der sich die Nachricht ausgedacht hat.²⁹ Wie man in Tabelle 5.10 sehen kann, wird die erste Nachricht falsch übermittelt, denn „El maní es una fruta“ wird zu einer Beleidigung: „¿Que mi mami es una puta?“. Nachdem sie die darauffolgende Nachricht hört, ruft Spielerin 3 verzweifelt „¡No!“, denn sie ahnt Schlimmes. Die Nachricht „La papa va bien con alverja“ lässt mit aller Gewissheit davon ausgehen, dass die Wörter *papa* und *alverja* bei der Übermittlung zu *papá* und *verga* werden. Mögliche Auflösungen wären „Tu papá vale verga“ oder „Tu papá es un cara de verga/careverga“; da die microYAPA jedoch an dieser Stelle endet, wird es der Phantasie des Zuschauers überlassen, das Wortspiel zu Ende zu führen. Genau diese perlokutionäre Wirkung des Witzes gilt es zu reproduzieren. Hickey (1999) zufolge sind die semantischen Bestandteile eines Witzes demgegenüber als nebensächlich zu betrachten. In der Tat trifft das auf unser Beispiel zu, denn das, was zählt, ist nicht der genaue Inhalt der Nachrichten, sondern die Möglichkeit, sie falsch zu verstehen. Dies wurde in den betreffenden Fällen gewährleistet.³⁰

Möchte man vorliegende Übersetzung entsprechend der GTVH bewerten, ist zuallererst darauf zu achten, dass die Parameter NS und SI durch das Video be-

²⁹Das wird implizit zu verstehen gegeben, indem eingangs mehrere auf dem Boden liegende Leichen mit Einschusslöchern gezeigt werden.

³⁰Was eine mögliche Fehlinterpretation der Nachricht „Mein Kater trägt einen Blumenkranz“ angeht, wird sie ganz der Vorstellungskraft des deutschsprachigen Zuschauers überlassen. Es sei lediglich angemerkt, dass versucht wurde, sowohl die Elemente ‘papá’ als auch ‘verga’ beizubehalten.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:22,14 00:24,20	→ Spieler 1	El maní es una fruta.	Das Futter ist für die Stute.
00:38,18 00:39,80	→ Bewaffneter	¿Que mi mami es una puta?	Meine Mutter ist eine Nutte?
00:53,98 00:56,34	→ Spieler 2	La papa va bien con alverja.	Mein Kater trägt einen Blumenkranz.
00:56,60 00:57,07	→ Spielerin 3	¡No!	Oh nein!

Tabelle 5.10: Teléfono Dañado

reits vorgegeben sind und TA nicht vorliegt. Was LA anbelangt, entfernt sich die Übersetzung in zwei Sätzen vom Ausgangstext: „Das Futter ist für die Stute“ und „Mein Kater trägt einen Blumenkranz“. Aufgrund der Tatsache, dass hier Wortspiele vorliegen, gewinnt dieser Parameter an Gewichtung. Gemäß der GTVH bedeutet das, dass die Ähnlichkeit zwischen ursprünglichem und zielsprachlichem Witz deshalb als etwas geringer wahrgenommen wird (vgl. Attardo, 2002). LM ist seinerseits dadurch gegeben, dass sich die Auflösung des Witzes ganz am Original orientiert. Damit bleibt nur noch die Frage, ob SO vorhanden ist. In dieser Hinsicht ist zu sagen, dass die Übersetzung mehrere, sich überschneidende Skripte zulässt, aus denen schließlich die komische Wirkung resultiert. Eines der Skripte ist die Möglichkeit, dass Spieler 2 versucht, sein Leben zu retten, indem er sich eine Nachricht ausdenkt, die auf keinen Fall als Beleidigung verstanden werden kann; das andere Skript besteht darin, dass er denselben Fehler seiner Vorgänger begeht. Da beide Skripte einander entgegengesetzt sind, ist auch die letzte Bedingung dieses obligatorischen Parameters erfüllt. Im Sinne der GTVH kann also behauptet werden, dass es sich hierbei um eine gelungene Übertragung handelt, die sich auf sprachlicher Ebene jedoch leicht vom Ausgangstext entfernt.

Dass die Übersetzung von Wortspielen bei Weitem nicht immer so einfach ausfällt, beweist *Terapia de Angustia* (s. Tabelle 5.11). In dieser microYAPA klagt Juan über etwas, das sein Therapeut als Schlafstörung aufgrund von Angstzuständen interpretiert: „Doctor, la angustia no me deja dormir“. Es stellt sich jedoch heraus, dass Angustia der Name einer Frau ist, die Juan jedes Mal, wenn er versucht einzuschlafen, aufweckt: „¡Oye, despierta!“ Die Untertitelung dieser microYAPA stellt eine große Herausforderung dar, da die Situation visuell bereits vorgegeben ist. Das heißt, die unerwartete Anwesenheit einer Frau im Raum kann nicht außer Acht gelassen werden. Das Problematische daran ist die Tatsa-

che, dass die deutsche Sprache meines Wissens keinen Frauennamen kennt, der als Schlafstörung oder eine Art Angstzustand fehlinterpretiert werden könnte.³¹ Dieser Umstand lässt dem Übersetzer keine andere Wahl, als den Witz neuzugestalten und ihn nach den Möglichkeiten der Zielsprache auszurichten. Daher machte ich mir die Zweideutigkeit des Ausdrucks *jemandem den Schlaf rauben* zunutze: „Eine Frau raubt mir den Schlaf“. Die Notiz „Angustia“, die sich der Psychotherapeut daraufhin in seinem Block macht, wurde dementsprechend zur Diagnose „Liebeswahn“. Auf diese Weise wird der Zuschauer auch hier in die Irre geführt, die perlokutionäre Wirkung wird also beibehalten.

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:03,68 00:05,84	→ Therapeut	Adelante, Juan. Tenemos una hora.	Na gut, Juan. Wir haben eine Stunde.
00:06,20 00:08,98	→ Juan	Doctor, la angustia no me deja dormir.	Eine Frau raubt mir den Schlaf.
00:10,30 00:11,29	→ Therapeut	Angustia.	Liebeswahn.
00:12,12 00:15,16	→ Therapeut	Juan, recuerde que todos los problemas tienen solución.	Juan, jedes Problem hat eine Lösung.
00:15,23 00:17,80	→ Juan	No, doctor, esto no tiene solución.	Dieses nicht.
00:17,84 00:18,83	→ Juan	Mire.	Schauen Sie.
00:20,96 00:21,95	→ Angustia	¡Oye, despierta!	Hey, aufwachen!
00:22,10 00:24,19	→ Juan	Ya, Angustia, ¡déjame dormir!	Lass mich doch endlich schlafen!
00:24,27 00:25,24	→ Therapeut	¿Sí ve, doctor?	Sehen Sie?

Tabelle 5.11: Terapia de Angustia

Kommen wir nun wieder zur Bewertung nach der GTVH. Auch hier sind die Parameter NS und SI bereits vorgegeben und TA liegt nicht vor. LA weicht abermals ab, schafft es jedoch, LM nach dem Vorbild des Ausgangstextes zu bewahren. Was SO anbelangt, kann das Vorhandensein zweier sich überschneidender und entgegengesetzter Skripte festgestellt werden, womit auch diese Bedingung erfüllt ist. Wie im vorherigen Fall entfernt sich die Übersetzung also nur auf sprachlicher Ebene vom Ausgangstext. Das ist wohlgerne nicht weiter problematisch, denn selbst Attardo (2002, S. 184) weist darauf hin, dass eine Übersetzung, die alle

³¹Die Begriffe *Angst* und *angustia* mögen zwar den gleichen lateinischen Ursprung besitzen (Mackensen, 1985), ein solcher Frauennamen wäre aber im Deutschen anders als im Spanischen, wo Namen wie *Soledad*, *Dolores* und *Martirio* nichts Außergewöhnliches sind, nicht vorstellbar.

sechs Parameter vorweist, utopisch sei.

Das letzte Beispiel aus dieser Kategorie, auf das hier eingegangen wird, findet sich in *Pollo al Vino*. Das Wortspiel, dessen sich diese microYAPA bedient, ist sehr subtil und stützt sich zudem auf sprachliche Merkmale, die für die spanische Sprache eigentümlich sind. So ist es nicht verwunderlich, dass es dem Übersetzer ein großes Maß an Kreativität abverlangt. *Pollo al Vino* zeigt einen Mann und eine Frau bei einem Rendezvous im Restaurant. Sie sind in ein Gespräch über ausgefallene Speisen vertieft, als der Mann seine Gesprächspartnerin plötzlich fragt: „¿Te gusta el... pollo al vino?“ (s. Tabelle 5.12). Als sie bejaht, sagt er seinem Sitznachbarn, der Albino ist und bisher noch nicht im Bild war: „Listo, Pollo, hoy tiras“. Um zu verstehen, was überhaupt passiert ist, muss man sich zweierlei Umstände vor Augen führen. Erstens ist *Pollo* in Ecuador ein gängiger Spitzname und zweitens sind *al vino* und *albino* im Spanischen völlig homophon: [al'βino]. Daraus ergeben sich wiederum zwei Probleme, denn einerseits muss auch im Deutschen eine Überleitung vom Gericht auf die Person stattfinden und andererseits muss dies anhand eines zweideutigen Begriffs geschehen, also eines, der unterschiedliche Skripte zulässt. Die Tatsache, dass *pollo al vino* im deutschsprachigen Raum unter seinem französischen Namen, *coq au vin*, bekannt ist, macht das Ganze nicht einfacher.

Hickeys (1999) Übersetzungsstrategie befolgend wurden die semantischen Bestandteile des Ausgangstextes vorerst ausgeblendet. Um seine Mehrdeutigkeit adäquat zu reproduzieren, wurde ein Polysem gesucht, das sowohl eine Speise als auch einen Mann bezeichnen könnte. Die Wahl fiel dabei auf *Hecht*, da dieser Begriff für einen Fisch oder aber einen bewundernswerten Mann stehen kann (Scholze-Stubenrecht, 2015). Damit war die Suche nach einem geeigneten zweideutigen Begriff gelungen, sodass nur noch die Überleitung gewährleistet werden musste. Bedauerlicherweise war es dafür jedoch nötig, tiefgreifende Veränderungen am ursprünglichen Witz vorzunehmen. Wie in Tabelle 5.12 zu sehen ist, entfernt sich die Übersetzung ab 00:11,40 allmählich vom Ausgangstext. Dadurch, dass „¿Y qué más te gusta?“ mit „Was naschst du noch gerne?“ übersetzt wurde, gelingt letztlich die Anknüpfung an den erotischen Kommentar im letzten Untertitel: „Heute wirst du vernascht“. Gleichzeitig wurde damit aber ein Wortspiel eingebaut, welches das Original nicht aufweist. Da es ferner keinen Sinn ergeben

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:03,68 00:05,34	→ Mann	...y encima le echo un poco de pimienta con los dedos.	...und nur noch eine Prise Pfeffer.
00:05,42 00:07,15	→ Frau, Mann	-Con salsa tártara. -¡Exacto!	-Mit Sauce tartare. -Genau!
00:07,19 00:09,44	→ Frau, Mann	-¡Es delicioso! -Uno de mis favoritos.	-Köstlich! -Eines meiner Leibgerichte.
00:09,48 00:10,62	→ Frau	Ya somos dos.	Da sind wir schon zwei.
00:11,40 00:12,86	→ Mann	¿Y qué más te gusta?	Was naschst du noch gern?
00:12,90 00:14,70	→ Frau, Mann	-No sé. -Debe haber algo.	-Weiß nicht. -Etwas Exotisches?
00:15,32 00:16,37	→ Frau	Dame una opción.	Was zum Beispiel?
00:16,88 00:18,26	→ Mann	¿Te gusta el...	Wie wäre es mit knackigem...
00:19,38 00:20,41	→ Mann	pollo al vino?	Albino-Hecht?
00:21,28 00:22,06	→ Frau	¡Me encanta!	Liebend gern!
00:22,08 00:24,12	→ Mann, Albino	-Listo, Pollo, hoy tiras. -Ya era horaf.	-Heute wirst du vernascht. -Na endlich.

Tabelle 5.12: Pollo al Vino

würde, dass es sich bei dem unerwarteten Tischgenossen um einen Albino handelt, musste *pollo al vino* mit *Albino-Hecht*³² übersetzt werden. Das wiederum führte zur Übersetzung von „Debe haber algo“ mit „Etwas Exotisches?“.

Evaluiert man diese Translationsentscheidungen, fallen zunächst die großen sprachlichen Unterschiede auf. So wird auf ein Polysem statt auf die phonetische Übereinstimmung grundverschiedener Wörter zurückgegriffen. Da es sich um ein Wortspiel handelt, wirkt sich dieser Parameter nach der GTVH stärker als sonst auf die Wahrnehmung der Gleichwertigkeit von Original und Translat aus. Trotz allem wird LM in gleicher Weise gewährleistet. Auch die Opposition zwischen den Skripten ‘Gespräch über ausgefallene Speisen’ und ‘Gespräch über einen Mann mit Albinismus’ bleibt bestehen. Allerdings tritt diese durch die Erweiterung um ein Wortspiel, dessen das Original entbehrt, in stark abgewandelter Form in Erscheinung. In dieser Hinsicht handelt es sich hierbei meiner Meinung nach nicht mehr um denselben Witz. Dieser neu entstandene Witz vermittelt in meinen Augen darüber hinaus eher den Eindruck von erzwungener denn von authentischer

³²Die Behauptung, es gäbe Hechte mit Albinismus, entspringt übrigens nicht der Phantasie des Verfassers. So war eines dieser seltenen Tiere bis zu seinem Tod Maskottchen eines deutschen Naturmuseums (Wüstneck, 2016).

Komik. Trotz allem möchte ich hervorheben, dass eine solche Umstrukturierung nicht vermieden werden konnte. Eine derart komplexe Konstellation lies keinen anderen Ausweg zu, als sich stark vom Ausgangstext zu entfernen.

5.3.3 Übertragung kultureller Elemente

5.3.3.1 Kulturelle Bezüge

In Unterabschnitt 3.1.1 kam bereits zur Sprache, dass sich kulturell bedingte Komik auf implizite Schemata stützt, die in einem bestimmten, nicht von jedermann geteilten Wissenspool inbegriffen sind. Aus diesem Grund ist es von großem Vorteil, wenn der Übersetzer Teil des komischen Paradigmas ist oder ihm dieses zumindest offensteht, denn nur so ist er in der Lage, die komische Wirkung nachzuvollziehen und angemessen wiederzugeben.

Die Produzenten von Enchufe.tv sind sich der geringen Reichweite dieser Art von Komik zweifellos bewusst. Das zeigt sich etwa daran, dass viele Sketche und microYAPAs kulturelle Besonderheiten Ecuadors thematisieren und Außenstehenden verständlich machen. Darin offenbart sich die Absicht, ein größeres Publikum anzusprechen. In unserem Korpus gehört *Qué bonito Cuy* zweifellos zu dieser Kategorie, denn besagte microYAPA beschäftigt sich mit Meerschweinchen als beliebter ecuadorianischer Delikatesse. Zur Verdeutlichung wird ein Vergleich zu anderen Ländern gezogen, wo diese Nager Versuchs- oder Haustiere sind. Aber auch außerhalb unseres Korpus finden sich zahlreiche Beispiele für Videos dieser Art, so etwa der bereits erwähnte Sketch *Fiesta Sorpresa*³³, in dem das ecuadorianische Verständnis von Pünktlichkeit mit dem deutschen verglichen wird.

Die hier behandelte Webserie arbeitet aber auch mit Komik, die nur wenigen Außenstehenden verständlich sein dürfte, aus ecuadorianischer Sicht jedoch sehr gelungen ist. Ein gutes Beispiel dafür ist eine Szene aus *Mundo al Revés - Gringos y Latinos*, die bereits Gegenstand unserer Diskussion war (s. Tabelle 5.1 auf S. 49). In dieser zählt ein US-Amerikaner vor seiner Familie voller Vorfreude unterschiedliche lateinamerikanische Währungen auf, in denen er fortan sein Geld verdienen könnte. Schließlich gelangt er beim Sucre an: „Sucre! You know how much that’s worth?“. Darauf antwortet seine Frau: „No, but anything is better

³³<https://www.youtube.com/watch?v=duKyU028dM>

than the dollar“. Um diese Szene in ihrer Fülle verstehen und genießen zu können, ist gewisses Hintergrundwissen vonnöten. In diesem Sinne ist es wichtig zu wissen, dass Ecuador Ende der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts eine tiefgreifende politische Krise und eine galoppierende Inflation durchlebte, infolgedessen das Land sich als erstes in Lateinamerika freiwillig dollarisierte, den Sucre also durch den US-Dollar ersetzte (vgl. etwa Acosta, 2002). Diese Zeit, in der viele ihr gesamtes Vermögen verloren, hinterließ tiefe Spuren in der ecuadorianischen Gesellschaft. Wenn in *Mundo al Revés - Gringos y Latinos* die Verhältnisse zwischen den beiden Währungen nun umgekehrt werden und der nicht mehr vorhandene Sucre den Dollar in seinen Schatten stellt, wird dadurch eine Vielzahl auf nationaler Ebene geteilter Assoziationen und Emotionen angesprochen. Dass es unmöglich ist, den Rezipienten des Zieltextes all das in seiner Fülle nachempfinden zu lassen, steht außer Frage. Wie man anhand der Übersetzung in Tabelle 5.1 sehen kann, erlauben es die räumlichen und zeitlichen Einschränkungen der Untertitelung aber auch nicht, ihm das nötige Vorwissen zu vermitteln.

In derselben Szene sieht man den Sohn des soeben zitierten Ehepaars mit einer Puppe der mexikanischen Superhelden-Parodie *El Chapulín Colorado* spielen: „El Chapulín Colorado! Chanfle³⁴, chanfle!“ (01:41,99 → 01:46,25). Damit wird wie schon zuvor durch Umkehrung der herrschenden Verhältnisse auf humoristische Weise der Einfluss der US-amerikanischen Populärkultur thematisiert. Der deutschsprachige Zuschauer könnte diese Botschaft nur dann nachvollziehen, wenn er mit der Bedeutung vertraut wäre, welche diese und andere Produktionen Roberto Gómez Bolaños' für Kinder in ganz Lateinamerika haben. Wie im vorhergehenden Fall kann diese Informationen anhand der zur Verfügung stehenden Mittel nicht weitergegeben werden. Auch eine Anpassung an die Zielkultur, also etwa die Nachahmung der komischen Wirkung durch Hinzunahme einer deutschen Superheldenfigur, kommt nicht in Frage, da sich der betreffende Sketch ausdrücklich auf Lateinamerika bezieht. Dementsprechend wurde bei der Übersetzung der Wortlaut der englischen Rede und der bereits vorhandenen spanischen Untertitelung beibehalten: „El Chapulín Colorado! Chanfle, chanfle!“

Das letzte Beispiel aus dieser Kategorie bezieht sich auf ein Konzept, das in Deutschland nicht ganz unbekannt ist, in Ecuador aber weitaus größere Präsenz

³⁴ *Chanfle* ist ein Kunstwort, das in Roberto Gómez Bolaños' (Chespirito) Kindersendungen *El Chavo del Ocho* und *El Chapulín Colorado* vorkommt.

besitzt. Wir sprachen bereits über *Papá Primerizo*. In einer Szene dieses Sketches fragt der Vater, ob das Neugeborene überhaupt am Leben sei. Darauf antwortet die Ärztin, die darauf bedacht ist, schlechte Nachrichten möglichst schonend zu überbringen: „Vivo vivo... Primero habría que definir *vida* porque si hablamos del buen vivir...“ (02:17,87 → 02:23,64). *Buen vivir* bzw. *sumak kawsay*, wie sein Name auf Quechua lautet, bezeichnet einen Teil der Weltanschauung der indigenen Völker des Andenraumes und ist als „participación de los seres humanos en un conjunto *vital* de carácter *cósmico*, es decir, en estrecha *relacionalidad*, o también *armonía*, con la naturaleza“ (Cortez, 2010, S. 227) zu verstehen. Dieses Konzept, das in Deutschland als *gutes Leben* bekannt ist, erlangte internationale Bekanntheit, als es 2008 in die neue ecuadorianische Verfassung aufgenommen wurde. So lautet etwa Art. 14 der ecuadorianischen Verfassung:

Se reconoce el derecho de la población a vivir en un ambiente sano y ecológicamente equilibrado, que garantice la sostenibilidad y el buen vivir, *sumak kawsay*.

Seither ist dieser Begriff im politischen Diskurs des Landes als gesellschaftliches Ziel eines Zusammenlebens in Diversität und in Harmonie mit der Natur allgegenwärtig. Wenn im Sketch also von *buen vivir* die Rede ist, werden in Ecuador für jedermann ersichtliche Bezüge hergestellt und Assoziationen hervorgerufen. In Deutschland, wo die Bekanntheit des Begriffs des *guten Lebens* auf Fachkreise beschränkt ist, ist das nicht der Fall. Darüber hinaus geht aus der deutschen Übersetzung nicht hervor, dass es sich bei *gutes Leben* überhaupt um ein ideologisches Konzept handelt: „Naja, so richtig lebendig... Man müsste erst Leben definieren, denn was gutes Leben angeht...“.³⁵

Aus diesem sowie aus den vorhergehenden Beispielen folgt die Einsicht, dass kulturelle Bezüge anhand von Untertiteln meistens nicht zufriedenstellend wiedergegeben werden können. Dazu fehlt es dem Zielpublikum an kulturellen Kenntnissen, deren Vermittlung die immensen Einschränkungen dieser Form des audiovisuellen Übersetzens nicht zulassen.

³⁵Selbstverständlich besteht die Möglichkeit einer Anpassung an einen Diskurs, der im deutschsprachigen Raum gängig ist. So könnte man etwa von einem *erfüllten Leben* sprechen. Auch wenn eine solche Ausdrucksweise im Falle einer kommerziellen Untertitelung unter Umständen zu bevorzugen wäre, wurde bei der Anfertigung der Untertitelung darauf Wert gelegt, kulturelle Bezüge wenn möglich zu erhalten. Nähere Ausführungen dazu finden sich im nächsten Unterabschnitt.

5.3.3.2 Kulturelle Einbettung des Zieltextes

In Unterabschnitt 3.1.2 kam bereits der Wunsch zum Vorschein, eine Assimilation kultureller Bezüge wenn möglich zu vermeiden. Allerdings stellte sich im Laufe des Übersetzungsprozesses immer wieder die Frage, ob einzelne Elemente zwecks eines besseren Verständnisses nicht an die im deutschsprachigen Raum vorliegenden Verhältnisse angepasst werden sollten. Das ist beispielsweise der Fall, wenn sich Manu in *Mundo al Revés - Sexismo* von Claudia bedroht fühlt, zum Telefon greift und sagt, er würde die 911 wählen. Hier könnte es in der Tat sinnvoll erscheinen, auf die deutsche Notfallnummer 110 zurückzugreifen, damit klar wird, dass er die Polizei rufen möchte.

Andere Beispiele können in *Papá Primerizo* angetroffen werden. In Bezug auf diesen Sketch besprachen wir bereits den Verweis auf den Sänger Marc Anthony. An einer Stelle, in welcher der Vater fragt, ob sich das Kind denn bewegen könne, erwähnt die Ärztin zusätzlich Celia Cruz: „A ver, moverse moverse... cual Celia Cruz en sus tiempos... no creo que pueda“ (02:37,20 → 02:40,06). Beide Sänger ließen sich in diesem Fall durch dem zielsprachlichen Zuschauer vertrautere Künstler ersetzen. Im selben Sketch heißt es schließlich, die Eltern sollen das Kind José María nennen, da sein Geschlecht nicht zugeordnet werden könne: „Yo pensaría en ponerle José María y que decida después“ (02:56,94 → 03:00,32). Auch im deutschsprachigen Raum kann Männern nach katholischer Tradition der Beiname Maria gegeben werden (Hutterer, 2013). Insofern wäre es denkbar, eine deutsche Entsprechung zu wählen, um das Geschehen kulturell anders zu situieren.

Um es kurz zu fassen: Eine Anpassung fand in keinem der soeben aufgeführten Fälle statt. Das ist damit zu begründen, dass die vorliegenden Untertitelungen nicht darauf abzielen, die komische Wirkung um jeden Preis – also auch durch Verfälschung kultureller Bezüge – zu bewahren. Eine solche Vorgehensweise wäre vielmehr bei einer kommerziellen Produktion denkbar, in der es nicht so sehr darum geht, den Zuschauer in eine andere kulturelle Sphäre zu entführen. Die Untertitelung, die im Rahmen dieser Arbeit erstellt wurde, ist jedoch von einem anderen Zweck bestimmt. Sie versucht, den Erhalt des Komischen sowie der richtigen geographischen und kulturellen Verortung zu gewährleisten. Meiner Ansicht nach wird das Verständnis dadurch im Normalfall nicht gefährdet. So ist die Not-

fallnummer 911 in *Mundo al Revés - Sexismo* im deutschsprachigen Raum aufgrund der starken Präsenz US-amerikanischer Medien verhältnismäßig bekannt; andererseits ist ihre Funktion in der betreffenden Situation selbsterklärend. Was *Papá Primerizo* anbelangt, sind Marc Anthony und – zu ihren Lebzeiten – Celia Cruz Künstler mit internationalem Bekanntheitsgrad. Auch der Name José María stellt keine Hürde für das Verständnis dar und dient einer besseren Situierung des Geschehens.

5.3.3.3 Die Transkulturalität des Komischen

In Unterabschnitt 3.1.2 standen moderne Menschen mit ihrer Eigenschaft als kulturelle Mischlinge nach Welsch (2012) im Mittelpunkt unserer Diskussion. Demnach wirke heutzutage auf individueller Ebene der Einfluss nicht einer, sondern vieler Kulturen. Diese Sichtweise stützt etwa die zuvor genannte Entscheidung, die Erwähnung lateinamerikanischer Sänger an das Zielpublikum der Untertitelung nicht anzupassen. Dass die Komik von Enchufe.tv ihre Wirkung oft kulturübergreifend entfaltet, lässt sich anhand zahlreicher Sketche und microYAPAs beobachten. So arbeiten die Videos *Psico Ducha*³⁶, eine Parodie von Hitchcocks *Psycho* (1960), und *Superhéroes en Latinoamérica*³⁷, eine Parodie der US-amerikanischen Superheldenfiguren von DC Comics und Marvel, mit Mustern, die einem internationalen Publikum bekannt sind.

Was unser Korpus anbelangt, kann *El Ahorcado* dieser Kategorie zugeordnet werden. Die Untertitelung dieser microYAPA aus dem Bereich des schwarzen Humors über einen Familienvater, der an einem Tag, an dem ihm eine Lohnkürzung mitgeteilt wurde, mit seinem Sohn Galgenmännchen spielt, verliert und sich erhängt, stellte keinerlei Herausforderung dar. Die Übertragung von „*Estoy jugando al ahorcado con mi papi*“³⁸ (00:04,99 → 00:06,94) als „*Papa und ich spielen Galgenmännchen*“ ist ohne Weiteres verständlich, da das betreffende Spiel auch im zielsprachlichen Kulturkreis bekannt ist. Etwas Ähnliches ist in *Buenas Nuevas II* zu beobachten. In dieser microYAPA klopfen zwei Zeugen Jehovas an einer Haustür und fragen die Bewohnerin „¿Ha encontrado a Jesús?“ (00:06,10 → 00:08,32), worauf diese erwidert „La verdad, no, pero encontré a Waldo“ (00:08,36

³⁶<https://www.youtube.com/watch?v=dChdNYxwCUo>

³⁷<https://www.youtube.com/watch?v=HmETS5UVgcc>

³⁸Die Kursivschrift dient hier der Markierung der Offstimme.

→ 00:10,22). Sogleich erscheint ein junger Mann mit rot-weiß gestreiftem Pullover und Mütze im Bild. Dabei handelt es sich um eine im deutschsprachigen Raum unter dem Namen *Walter* bekannte Figur des britischen Kinderbuchautors und Illustrators Martin Handford. In der Buchreihe *Wo ist Walter?* muss Walter auf großformatigen Wimmelbildern geortet werden, wobei er an seiner Bekleidung erkannt werden kann. Vor diesem Hintergrund ist für eine gelungene Übersetzung des Witzes lediglich die Anpassung des Namens erforderlich: „Nein, aber ich habe Walter gefunden“.

Das letzte Beispiel, auf das in diesem Zusammenhang eingegangen wird, findet sich in *El Cruceta*. Als Gabo Claudia sieht, stellt er begeistert fest, dass sie ein Buch aus einer Reihe liest, von der auch er fasziniert ist: „Está leyendo Juego de Reinos. Ese es el cuarto libro, Fuego y Sangre“ (00:50,78 → 00:55,12). Daraufhin fügt er hinzu, es könne sich um keinen Zufall handeln, da nur sehr wenige diese Bücher oder die entsprechende Serie kannten. Sowohl der Name als auch das Titelbild des Buches, das Claudia liest, spielen ohne Zweifel auf die alles andere als unbekannte Buchreihe des US-amerikanischen Schriftstellers George R. R. Martin *A Song of Ice and Fire* und die dazugehörige Fernsehserie *Game of Thrones* an. Auch in diesem Fall gründet das Komische also auf kulturübergreifenden Elementen, sodass es lediglich einer sprachlichen Anpassung bedarf. Da der Buchtitel *Juego de Reinos* eindeutig auf die Fernsehserie verweist, die in der hispanophonen Welt als *Juego de Tronos*, im deutschsprachigen Raum aber unter ihrem englischen Originaltitel *Game of Thrones* bekannt ist, lautet die Übersetzung des ersten Satzes: „Sie liest Game of Kingdoms“. Die darauffolgende Aussage, bei dem Buch handle es sich um *Fuego y Sangre* als dem vierten Teil der Buchreihe, ist wiederum als Anspielung auf den Titel der Reihe zu verstehen, der im Original *A Song of Ice and Fire*, in seiner spanischen Übertragung *CanCIÓN de Hielo y Fuego* und in der deutschen *Das Lied von Eis und Feuer* lautet. Um diesen impliziten Verweis zu erhalten, empfand ich es als notwendig, den im Sketch genannten Titel entsprechend anzupassen. In diesem Sinne sollte *Fuego y Sangre* vorzugsweise als *Blut und Feuer* statt *Feuer und Blut* wiedergegeben werden, da *Feuer* auch im Originaltitel an letzter Stelle steht. Somit lautet die Übersetzung des zweiten Satzes: „Das ist das vierte Buch, Blut und Feuer“.³⁹

³⁹Ich halte es für wahrscheinlich, dass die Reihenfolge in dem Titel im Sketch vertauscht ist, weil *Fuego y Sangre* als wohlklingender empfunden wird als *Sangre y Fuego*.

6 Schlussfolgerungen

In Unterabschnitt 3.1.2 wurden einige Hypothesen zur Übertragung des Komischen formuliert. Es wurde einerseits davon ausgegangen, dass sprachliche und kulturelle Eigenheiten ein außerordentliches Hindernis darstellen, falls die Zielsprache bzw. -kultur ähnlicher Mittel und Muster entbehrt; andererseits gelangten wir zu der Annahme, kulturell bedingte Komik stünde heutzutage einem großen Empfängerkreis aus Individuen ungeachtet ihrer Herkunft offen. Was den ersten Punkt anbelangt, wurden dafür zahlreiche Belege angetroffen. Den anschaulichsten und gleichzeitig kompliziertesten Fall bildet meiner Ansicht nach die microYAPA *Pollo al Vino*, indem sie sich auf die phonetische Übereinstimmung zweier Buchstaben der spanischen Sprache und die kulturspezifische Verwendung nominaler Anredeformen stützt. Aber auch der Einbezug dia- und soziolektaler sprachlicher Elemente in Videos wie *El Cruceta* und *Para Mañana* kann in dieser Hinsicht genannt werden. Den zweiten Punkt betreffend ergibt sich indes kein so eindeutiges Bild. Zwar wurde das Treffen übersetzerischer Entscheidungen durch das Vorhandensein kulturübergreifender Muster zuweilen erleichtert, doch gleichzeitig waren auch Kulturspezifika anzutreffen, die sich nicht äquivalent übertragen ließen. Das ist insofern überraschend, als dass ein großer Teil der Zuschauerschaft von Enchufe.tv außerhalb der ecuadorianischen Landesgrenzen lebt und viele Anspielungen ihm daher nicht verständlich sein dürften. Somit kann diese Webserie betreffend die Internationalisierung des Komischen aufgrund der Verflechtung moderner Gesellschaften im Sinne der Transkulturalitätstheorie nicht vorbehaltlos bejaht werden.

Ein weiterer Punkt, der die Dichotomie zwischen Sprache und Kultur betrifft, ist die in Unterabschnitt 3.1.1 angesprochene Problematik der Übertragung kultureller Elemente. Wie oben bereits angedeutet, kann ihr besonderer Schwierigkeitsgrad bestätigt werden. Mehr noch, die Auswertung des Korpus zeigt, dass

kulturspezifische Komik die Übertragung nicht nur erschwert, sondern oftmals gar unmöglich macht, da sie implizites Wissen voraussetzt, über das der ziel-sprachliche Rezipient im Normalfall nicht verfügt. Dass auf diese Weise ein Teil der komischen Wirkung und damit der Essenz des Ausgangstextes verloren geht, ist gewiss nicht wünschenswert. In dieser Hinsicht sei jedoch zu bedenken, dass eine selektive Vorgehensweise im Translationsprozess nichts Außergewöhnliches ist, oder wie Senn (1994, S. 76) sagt: „Jede übersetzerische Entscheidung trennt faktisch den Weizen, der dem Leser vorgesetzt wird, von der Spreu, die unbemerkt zurückbleiben mußte“. Zweifellos musste bei der Übertragung kulturspezifischer Komik in einigen Fällen zu viel zurückbleiben. Allerdings ist als positiv anzumerken, dass derartige Übersetzungsschwierigkeiten nur sehr selten vorkamen. Im Gegensatz dazu gab es auf sprachlicher Ebene sehr viele Probleme zu verzeichnen, die jedoch meistens gut gelöst werden konnten.

Interessant ist ferner, dass sich anhand der Auswertung unserer Ergebnisse bestätigen lässt, dass sprachliche und kulturelle Aspekte nicht immer strikt von einander getrennt werden können, da viele Übersetzungsschwierigkeiten erst durch das Zusammenwirken beider entstehen. Das wurde am Beispiel der Dia- und Soziolekte sehr deutlich, denn die Konnotationen, die sie hervorrufen, gehen weit über die rein sprachliche Ebene hinaus. Etwas Ähnliches war in Bezug auf die pronominalen und nominalen Anredeformen zu beobachten, anhand derer sich u.a. Strukturen wie die gesellschaftliche Stellung des Sprechers und des Angesprochenen widerspiegeln, die nur dann in ihrer Fülle nachvollzogen werden können, wenn man Teil des jeweiligen Paradigmas ist. Eine Wiedergabe der entsprechenden Wirkung im Zieltext war insbesondere im Fall der dia- und soziolektalen Elemente nicht realisierbar.

Bei der Vorstellung unterschiedlicher Übersetzungsstrategien wurde die Wichtigkeit einer eingehenden Ausgangstextanalyse betont. Diese erwies sich in der Tat als unabdingbar. Wie etwa am Beispiel von *Teléfono Dañado* zu sehen war, ermöglicht eine solche Vorgehensweise die korrekte Einschätzung der perlokutionären Funktion des Ausgangstextes und der als erhaltenswert anzusehenden semantischen Bestandteile. Dasselbe Video verdeutlicht zudem, wie nützlich die Ausgangstextanalyse bei der Übertragung von Wortspielen ist. Das heißt, sie erlaubt eine oft gelungene Wiedergabe von metasprachlicher Kommunikation, die

Vandaele (2010) zufolge immerhin eine der am schwersten zu übersetzenden Erscheinungsformen des Komischen ist.

Schließlich lässt sich festhalten, dass sich die im Rahmen dieser Arbeit verwendeten Übersetzungs- und Evaluierungsmethoden oftmals nicht wie vorgesehen anwenden ließen. Der Grund dafür waren Einschränkungen technischer Art, die in Form von Zeichenmodalitäten, paralinguistischen Eigenheiten, räumlichen und zeitlichen Richtwerten sowie einer vorgegebenen Situierung und narrativen Struktur in Erscheinung traten. Sie alle sind für die Übersetzung audiovisueller Texte bezeichnend, werden aber von besagten Methoden nicht berücksichtigt. Daher möchte ich an dieser Stelle die Notwendigkeit der Ausarbeitung einer geeigneten Methodik zur Übertragung der komischen Wirkung in audiovisuellen Texten betonen. Untertitel mögen dafür infolge ihrer zahlreichen Limitationen zwar keine guten Voraussetzungen bieten, doch angesichts der immer größeren Präsenz humoristischer Produktionen von Online-Streaming-Anbietern und Videoportalen wie YouTube sind sie auch in Synchronisationsländern wie Deutschland immer häufiger anzutreffen. Aus diesem Grund wäre ein solches Vorhaben gewiss sehr lohnenswert, obgleich es sich aufgrund der Eigenheiten der betreffenden Materie als äußerst schwierig erweisen dürfte.

Literaturverzeichnis

- Acosta, A. (2002). *Dolarización en el Ecuador: antecedentes, realidad y perspectivas*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- Álvarez Menéndez, A. (2005). *Hablar en español*. Stuttgart: Schmetterling-Verlag.
- Aristoteles. (2008). *Poetik* [übertragen von Arbogast Schmitt]. Berlin: Akademie Verlag.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton.
- Attardo, S. (2001). *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*. Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton.
- Attardo, S. (2002). Translation and humour: an approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The Translator*, 8 (2), S. 173-194.
- Attardo, S., Hempelmann, C. & Maio, S. (2002). Script oppositions and logical mechanisms: modeling incongruities and their resolutions. *Humor*, 15 (1), S. 3-46.
- Attardo, S. & Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor*, 4 (3-4), S. 293-347.
- Bachmaier, H. (Hrsg.). (2005). *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Bartens, A. (2003). Notas sobre el uso de las formas de tratamiento en el español colombiano actual. In *Pronoms de 2 personne et formes d'adresse dans les langues d'Europe*. Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. Zugriff am 05.07.2017 auf http://cvc.cervantes.es/obref/coloquio_paris/ponencias/bartens.htm
- Bergson, H. (1948). *Das Lachen* [übertragen von Julios Frankenberger und Walter Fränzel]. Meisenheim a.G.: Hain.
- Cortez, D. (2010). Genealogía del „buen vivir“ en la nueva constitución ecua-

- toriana. In R. Fornet-Betancourt (Hrsg.), *Gutes Leben als humanisiertes Leben. Vorstellungen vom guten Leben in den Kulturen und ihre Bedeutung für Politik und Gesellschaft heute. Dokumentation des VIII. internationalen Kongresses für interkulturelle Philosophie* (Bd. 30, S. 227-248). Mainz: Wissenschaftsverlag.
- Coseriu, E. (1988). *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*. Tübingen: Francke.
- Czenna, B. (2004). Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. In H. Kittel (Hrsg.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (Bd. 1, S. 505-512). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Delabastita, D. (1998). Wortspiele. In M. Snell-Hornby, H. G. Hönig, P. Kußmaul & P. A. Schmitt (Hrsg.), *Handbuch Translation* (S. 285-288). Tübingen: Stauffenburg.
- Díaz Cintas, J. & Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: audiovisual translation in an amateur environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, S. 37-52.
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publishing.
- Díaz Zeledón, N. (2016). 'Enchufe.tv': de YouTube a la tele. Zugriff am 07.06.2017 auf http://www.nacion.com/ocio/tv-radio/YouTube-tele_0_1580441952.html
- Diot, R. (1989, 03). Humor for intellectuals: can it be exported and translated? *Meta*, 34 (1), S. 84-87.
- Döring, N. (2014). Professionalisierung und Kommerzialisierung auf YouTube. *merz. medien + erziehung*, 4, S. 24-31.
- El Comercio. (2014). *Enchufe TV fue uno de los ganadores de los Streamy Awards*. Zugriff am 09.06.2017 auf <http://www.elcomercio.com/tendencias/tendencias-entretanimeto-enchufe-tv-streamy.html>
- Freud, S. (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Wien: Deuticke.
- González Vera, M. (2015). When humour gets fishy: the translation of humour in animated films. In J. Díaz Cintas & J. Neves (Hrsg.), *Audiovisual translation: taking stock* (S. 123-139). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Gutiérrez Cuadrado, J. (Hrsg.). (1996). *Diccionario Salamanca de la lengua española*. Madrid: Santillana.
- Hickey, L. (1999). Aproximación pragmlingüística a la traducción del humor. In A. Gil de Carrasco & L. Hickey (Hrsg.), *Aproximaciones a la traducción*. Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. Zugriff am 25.05.2017 auf <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>
- Hobbes, T. (1966). *Vom Menschen* [übertragen und herausgegeben von Günter Gawlick]. Hamburg: Meiner.
- Hutterer, M. (2013). *Warum Jungs Maria, Mädchen nicht Joseph heißen dürfen*. Zugriff am 25.07.2017 auf http://www.focus.de/finanzen/recht/tid-7660/namensrecht_aid_135750.html
- Instituto Nacional de Estadística y Censo. (2010). *Resultados del censo 2010*. Zugriff am 02.06.2017 auf <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/resultados/>
- Iribarren, J. M. (1997). *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Ivarsson, J. & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Jüngst, H. E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kant, I. (1792). *Critik der Urtheilskraft*. Frankfurt [u.a.].
- Krome, S. (Hrsg.). (2011). *Wahrig, Die deutsche Rechtschreibung*. Gütersloh [u.a.]: Wissenmedia.
- Leibold, A. (1989). The translation of humor; who says it can't be done? *Meta*, 34 (1), S. 109-111.
- Mackensen, L. (1985). *Ursprung der Wörter: etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. München: Südwest-Verl.
- Marquard, O. (1974). Das Komische und die Philosophie. *Giessener Universitätsblätter*, 72, S. 79-89.
- Merziger, B. (2005). *Das Lachen von Frauen im Gespräch über Shopping und Sexualität* (Dissertation). Freie Universität, Berlin.
- Mestre de Caro, P. (2012). Formas de tratamiento en el habla bogotana: ¿hacia un replanteamiento de los usos canónicos de los pronombres de segunda persona del singular? In G. Ríos & R. Pinilla Vásquez (Hrsg.), *La oralidad en*

- contextos diversos. Aportes investigativos para su discusión y comprensión* (S. 325-335). Bogotá: Kimpres.
- Montaño Endara, M. (2015). *Enchufe TV: estéticas de la cotidianidad y marcas del humor* (Masterarbeit). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Cartagena de Indias.
- Murillo, M. E. (2003). El polimorfismo en los pronombres de tratamiento del habla payanesa. In *Pronoms de 2 personne et formes d'adresse dans les langues d'europe*.
- Nilsen, D. (1989). Better than the original: humorous translations that succeed. *Meta*, 34 (1), S. 112-124.
- Nomdedeu, A., Forgas, E. & Bergalló, M. (2012). *Avances de lexicografía hispánica*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- Placencia, M. E. (2010). El estudio de formas de tratamiento en Colombia y Ecuador. In M. Hummel, B. Kluge & M. E. Vázquez Laslop (Hrsg.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico* (S. 343-373). México D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Platon. (1861). *Philebos* [übertragen von Friedrich E. D. Schleiermacher]. Berlin: Reimer.
- Platon. (1944). *Theätet* [übertragen von Otto Apelt]. Leipzig: Meiner.
- Preisendanz, W. & Warning, R. (Hrsg.). (1976). *Das Komische*. München: Fink.
- Raphaelson-West, D. (1989). On the feasibility and strategies of translating humour. *Meta*, 34 (1), S. 128-141.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht [u.a.]: D. Reidel.
- Reiß, K. (2000). *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*. Wien: WUV.
- Reiß, K. & Vermeer, H. J. (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rodríguez, M. (2016, 08). *La jerga „made in Ecuador“*. Zugriff am 18.07.2017 auf <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo-dia/51/la-jerga-made-in-ecuador>
- Santana López, B. (2006). *Wie wird das Komische übersetzt?* Berlin: Frank & Timme.
- Schäfer, S. (1996). *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium.
- Schmid, D. (2014). Percepción y actitud lingüística: el castellano serrano en

- contraste con el castellano costeño en el Ecuador. *e-CRIT3224*, 6, 145-157.
- Scholze-Stubenrecht, W. (Hrsg.). (2015). *Duden, Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin: Dudenverlag.
- Schopenhauer, A. (1916). *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke: Die Welt als Wille und Vorstellung* (Bd. 2; J. Frauenstädt, Hrsg.). Leipzig [u.a.]: Brockhaus.
- Schroeder, S. (2002). „Lachen ist gesund?“ – eine volkstümliche und medizinische Binsenwahrheit im Spiegel der Philosophie (Dissertation). Freie Universität, Berlin.
- Segura García, B. (1998). *Kontrastive Idiomatik: Deutsch-Spanisch. Eine textuelle Untersuchung von Idiomen anhand literarischer Werke und ihrer Übersetzungsprobleme*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang.
- Senn, F. (1994). Literarische Übertragungen - empirisches Bedenken. In Snell-Hornby (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung* (S. 54-84). Tübingen, Basel: Francke.
- Son Jang, J. (2012). La dinámica de la alternancia entre tú, vos y usted en Medellín (Colombia) desde la teoría de la acomodación comunicativa. *Forma y Función* (1), 129-144. Zugriff am 20.07.2017 auf <http://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/38551/41493>
- Stöckl, H. (2016). Multimodalität – Semiotische und textlinguistische Grundlagen. In N.-M. Klug & H. Stöckl (Hrsg.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (S. 3-35). Berlin [u.a.]: De Gruyter Mouton.
- Stein, T. (2015). *Kategorisierung der Anredeformen 'tú' und 'usted' in Bogotá (Kolumbien)* (Bachelorarbeit). Philipps-Universität, Marburg.
- Valencia Espinoza, A. (2010). Expresiones zoomórficas en el habla chilena coloquial. In R. M. Castañer Martín & V. Lagüéns García (Hrsg.), *De moneda nunca usada* (S. 593-604). Zaragoza: Insituto Fernando El Católico.
- Vandaele, J. (2002a). Humor mechanisms in film comedy: incongruity and superiority. *Poetics Today*, 23 (2), S. 221-249.
- Vandaele, J. (2002b). Introduction: (re-)constructing humour: meanings and means. *The Translator*, 8 (2), S. 149-172.
- Vandaele, J. (2010). Humor in translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer

- (Hrsg.), *Handbook of Translation Studies* (Bd. 2, S. 147-152). Amsterdam [u.a.]: John Benjamins.
- von Stackelberg, J. (1988). Translating comical writing. *Translation Review*, 28 (1), S. 10-14.
- Welsch, W. (2012). Was ist eigentlich Transkulturalität? In D. Kimmich & S. Schahadat (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität* (S. 25-40). Bielefeld: transcript.
- Wildegger-Lack, E. (2011). *Therapie von kindlichen Sprachentwicklungsstörungen (3-10 Jahre)*. München [u.a.]: Ernst Reinhardt Verlag.
- Wirag, L. (2009, Juni). *Komik als Handwerk? Eine Neudefinition*. Zugriff am 18.03.2017 auf https://web.archive.org/web/20090612001259/http://www.linowirag.de/text_nachwort.pdf
- Wittgenstein, L. (1970). *Das blaue Buch - eine philosophische Betrachtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wüstneck, B. (2016, 11). *Müritzeum verliert Aushängeschild: Goldener Hecht gestorben*. Zugriff am 22.07.2017 auf http://www.focus.de/regional/mecklenburg-vorpommern/natur-mueritzeum-verliert-aushaengeschild-goldener-hecht-gestorben_id_6188483.html
- YouTube. (2008, 08). *New captions feature for videos*. Zugriff am 15.05.2017 auf <https://youtube.googleblog.com/2008/08/new-captions-feature-for-videos.html>

Anhang A: Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF

Auf den nachfolgenden Seiten befinden sich die Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF.



Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF

Präambel: Untertitel schaffen Barrieren ab und sollen primär hörgeschädigten und gehörlosen Menschen Zugang zu den audiovisuellen Medien ermöglichen. Sie vermitteln denselben Kenntnisstand, den auch Hörende haben.

Die neun Landesrundfunkanstalten der ARD, der ARD Text, ORF, SRF und das ZDF haben sich auf eine Reihe von Grundsätzen für die Darstellung von Untertiteln im deutschsprachigen Raum verständigt. Sie sollen die Basis der redaktionellen Arbeit sein. Weitergehende senderspezifische redaktionelle und gestalterische Vorgaben finden sich in den Styleguides der einzelnen Häuser.

- Form
 - Untertitel bestehen aus maximal zwei Zeilen und werden als Textblock zentriert am unteren Bildrand ausgerichtet.
 - Für besondere Formate können die Untertitel abweichend dargestellt werden.
 - Z.B. Sport /Fußballspiele: Untertitel am oberen Bildschirmrand
 - Auf das sogenannte Scrolling wird verzichtet.
- Ende
 - Am Ende einer Untertitelung wird ein UT mit den Herstellungs-Infos gesetzt, der mindestens Hersteller oder Auftraggeber und Produktionsjahr beinhaltet.

- **Schriftgröße**
 - *Wegen der besseren Lesbarkeit wird immer in doppelter Höhe (Videotext-Schriftgröße) untertitelt.*

- **Zeichen**
 - *In einer Zeile werden maximal 37 Zeichen genutzt.*

- **Standzeiten**
 - *Die Standzeit richtet sich immer nach der Anzahl der Zeichen in einem Textblock.*
 - *Die Mindeststandzeit beträgt eine Sekunde.*
 - *Als Grundlage für die Berechnung der Standzeit gilt der Basiswert (Lese- und Hörgeschwindigkeit) von 13-15 Zeichen/Sekunde.*
 - *Bei Kinder- und Jugendsendungen kann der Basiswert auch geringer angesetzt werden.*
 - *In Ausnahmefällen (z.B. Musik) kann die Standzeit auch länger sein.*
 - *Der Mindestabstand zwischen zwei Untertiteln beträgt ein Frame.*
 - *Bei Live-Sendungen kann der Mindestabstand entfallen.*

- **Farben**
 - *Farben dienen der Zuordnung von Sprechern und Stimmen, werden jedoch sparsam verwendet. Eingesetzt werden Weiß, Gelb, Cyan und Grün jeweils auf schwarzem Hintergrund (Box). Auf Rot und Blau wird wegen der schlechten Lesbarkeit ganz, auf Magenta nach Möglichkeit verzichtet.*
 - *Für redaktionelle Hinweise (Bsp. Impressum) wird die Farbkombination weiß auf blau verwendet.*
 - *Ist der Sprechende nicht im Bild oder ist die Art des Sprechens von Bedeutung, können Namen oder erklärende Angaben (z.B.: flüstert, mit tiefer Stimme) dem Text in Klammern vorangestellt werden – immer in der Farbe des Sprechers.*
 - *Bei Verwendung von gleichen Farben wird ein Sprecherwechsel durch einen Spiegelstrich dargestellt.*

- **Einblendungen**
 - *Einblendungen und Informationen wie z.B. Inserts sollen nach Möglichkeit frei stehen und nicht mit einem UT verdeckt werden.*

- **Synchronität**
 - *Untertitel werden synchron zum Bild/Ton eingeblendet.*
 - *Schnitte werden beachtet.*
 - *Möglichst lippensynchron untertiteln und so nah wie möglich am Originaltext bleiben.*

- Orthografie
 - *Es gelten die Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung (Dudenempfehlung).*
- Selbsterklärendes
 - *Keine überflüssigen Untertitel, etwa über selbsterklärende Bildinhalte und Grafiken oder für jedermann erkennbare Szenen.*
- Nichts verraten
 - *Untertitel sollen dem Hörgeschädigten denselben Kenntnisstand vermitteln, den auch Hörende haben, jedoch keinen Wissensvorsprung verschaffen. So darf die Farbgebung nicht schon auf den Mörder hindeuten, und der Untertitel darf z.B. nicht verraten, wer klopft, wenn man's gar nicht sieht.*
- Geräusche
 - *Beschreibende Untertitel werden in weiß auf schwarz dargestellt. Jeder Geräusch-Untertitel wird von zwei Sternchen eingerahmt. Musik: wie Geräusch.*
- Musik mit Gesang:
 - *1. Untertitel: *Titel/Interpret etc.**
 - *Liedtexte werden wiedergegeben, besonders wenn sie für die Handlung wichtig sind, idealerweise in der Originalsprache.*
 - *# zu Beginn und am Ende des Liedtextes*
- Abkürzungen
 - *Zulässig, wenn sie eindeutig und allgemein bekannt sind.*
- Zahlen
 - *Ziffern von 1 bis 12 möglichst ausschreiben.*
 - *Ausnahmen v.a. in Verbindung mit Zeit- und Maßangaben möglich.*
- Stilistik
 - *Es wird immer die Originalsprache (O-Ton/Voiceover/Offsprecher) Untertitelt. Sprachliche Eigenheiten bleiben erhalten.*
 - *Wenn Dialekte übersetzt werden, beschreibender UT am Anfang, dann Hochdeutsch Untertitelt.*
 - *Schimpfwörter, Kraftausdrücke, Fremdwörter etc. bleiben erhalten.*

Stand: April 2015,

Version: 1.3

Autoren:

Frauke Langguth (ARD)

Joachim Kotelmann (ARD)

Gabriele Krüger (BR)

Raimund Mehrwald (HR)

Kerstin Hentze (MDR)

Georg Schmolz (MDR)

Uschi Heerdegen-Wessel (NDR)

Peter Lindner (NDR)

Gabriele Kletter (ORF)

Peter Chojnacki (RB)

Yvonne Franz (RBB)

Susanne Hepperle (SR)

Dragana Sucevic (SRF)

Philip Klenk (SWR)

Marianne Wegmann (WDR)

Christiane Müller (ZDF)

Beschlusslage:

Auf der Untertiteltagung am 20./21. November 2014 beim SWR in Stuttgart wurde beschlossen, dass der NDR - als Federführer des ARD Projekts "Barrierefreier Rundfunk" – die Untertitelstandards der öffentlich-rechtlichen Sender an externe Firmen, Filmförderung und Filmschaffende übermittelt.

Der NDR hat im Januar 2015 die Vertreter der ARD AG Untertitel (BR, WDR, ARD Text) sowie von ZDF, ORF und SRF eingeladen. Ziel war, anhand der Standards der einzelnen Häuser einheitliche Grundsätze für die Untertitelung zu erarbeiten. Das nun vorliegende Ergebnis wurde mit allen oben aufgeführten Sendern abgestimmt.

Ansprechpartnerin: Uschi Heerdegen-Wessel

(Mail: U.Heerdegen-Wessel@ndr.de // Tel: 040 /4156 2259)

Anhang B: Korpus

Auf den nachfolgenden Seiten befindet sich die transkribierte Fassung des Korpus.

Las Buenas Nuevas II<https://www.youtube.com/watch?v=bYbYMXA2ZOs>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Las Buenas Nuevas	Die frohe Botschaft II
00:00:06,100 --> 00:00:08,320	Zeuge 1, Zeugin 2	-Buenas tardes. -¿Ha encontrado a Jesús?	-Guten Tag. -Haben Sie Jesus gefunden?
00:00:08,360 --> 00:00:10,220	Bewohnerin	La verdad, no, pero encontré a Waldo.	Nein, aber ich habe Walter gefunden.

El Ahorcado

<https://www.youtube.com/watch?v=QFNKvgTFGqk>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		El Ahorcado	Galgenmännchen
00:00:03,290 --> 00:00:04,950	Mutter, Vater	-¡A comer! -Ya vamos.	-Essen ist fertig! -Kommen schon.
00:00:04,990 --> 00:00:06,940	Jüngerer Sohn	<i>Estoy jugando al ahorcado con mi papi.</i>	<i>Papa und ich spielen Galgenmännchen.</i>
00:00:07,690 --> 00:00:11,500	Älterer Sohn, Mutter	-Yo les voy a ver. -Déjales, para ver si así se olvida tu papá de la bajada de sueldo de hoy.	-Ich schaue nach ihnen. -Lass sie, so vergisst er die Lohnkürzung.
00:00:11,970 --> 00:00:13,070	Jüngerer Sohn	Dime otra letra, papi.	Nächster Buchstabe.
00:00:13,720 --> 00:00:14,700	Vater	Z	Z
00:00:14,860 --> 00:00:16,580	Jüngerer Sohn	No hay, perdiste.	Falsch, du hast verloren.

¡Estoy embarazada!

<https://www.youtube.com/watch?v=20Em-6OI4Hw>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		¡Estoy Embarazada!	Ich bin schwanger!
00:00:03,390 --> 00:00:05,270	Frau	¡Oh por Dios! ¡Estoy embarazada!	Oh Gott! Ich bin schwanger!
00:00:05,310 --> 00:00:06,560		3 minutos antes...	3 Minuten zuvor...
00:00:07,190 --> 00:00:08,570	Mann	¿Quieres bailar reggaeton?	Lust, Reggaeton zu tanzen?
00:00:08,860 --> 00:00:09,320	Frau	Dale.	Klar.
00:00:12,410 --> 00:00:13,710	Frau	¡Se me rompió la fuente!	Meine Fruchtblase!

La Quija

<https://www.youtube.com/watch?v=ENH6jd4wmPM>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		La Quija	Quija
00:00:03,490 --> 00:00:05,850	Spielleite- rin	Espíritus del más allá.	Geister aus dem Jenseits.
00:00:06,880 --> 00:00:09,150	Spielleite- rin	En esta noche de luna llena...	In dieser Vollmondnacht...
00:00:09,900 --> 00:00:13,960	Spielleite- rin	los invocamos para conocer la verdad de nuestros destinos.	rufen wir euch, um die Wahrheit über unser Schicksal zu erfahren.
00:00:15,740 --> 00:00:16,730	Spielleite- rin	¡Preséntense!	Zeigt euch!
00:00:17,710 --> 00:00:19,240	Spielerin	La T, señaló la T.	Es weist auf das T.
00:00:19,320 --> 00:00:21,600	Spieler	Ya no quiero hacer esta nota, vamos a enojar a los muertos.	Mir reicht's, wir werden die Toten erzürnen.
00:00:21,620 --> 00:00:23,500	Spielleite- rin	Cállense, está tratando de decir algo.	Seid still, es möchte uns etwas sagen.
00:00:32,250 --> 00:00:33,900	Spielleite- rin	¿Qué mierda le pasa a este espíritu?	Was ist mit diesem Geist los?
00:00:34,050 --> 00:00:34,860	Geist	T... t... t...	T... t... t...
00:00:35,120 --> 00:00:37,040	Geist	¡tarados! Soy t... t... t...	Trottel! Ich bin St... t... t...
00:00:37,150 --> 00:00:37,892	Geist	...tartamudo.	...totterer.

Los Maderos de San Juan

<https://www.youtube.com/watch?v=kBQyyuHlfUM>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Los Maderos de San Juan	Kinderlied zum Johannistag
00:00:04,720 --> 00:00:09,390	Schulklasse	¡Aserrín, aserrán! Los maderos de San Juan.	Späne hin, Späne her! Am Johannistag da sägen sie sehr.
00:00:09,620 --> 00:00:14,130	Schulklasse	Piden pan, no les dan. Piden queso, les dan un hueso.	Wollen Brot, Hungersnot. Wollen kochen, krieg'n nur Knochen.
00:00:14,340 --> 00:00:17,510	Schulklasse	¡Y les cortan el pescuezo!	Und dann werd'n sie abgestochen!
00:00:25,450 --> 00:00:28,240	Arbeiter	¡Yo solo quería un poco de queso!	Ich wollte doch nur etwas Ordentliches kochen!

Para Mañana

<https://www.youtube.com/watch?v=--TkDT4HLXc>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Para Mañana	Morgen
00:00:03,540 --> 00:00:04,690	Kunde	¿Cómo le va, don Eustaquio?	Hallo, Don Eustaquio.
00:00:04,730 --> 00:00:06,860	Kunde	Vengo a retirar los zapatos que le dejé la anterior semana.	Sind die Schuhe von letzter Woche fertig?
00:00:06,900 --> 00:00:08,840	Don Eustaquio	Mi don, estoy a full.	Ich bin völlig ausgelastet.
00:00:09,230 --> 00:00:09,890	Don Eustaquio	Para mañana...	Morgen...
00:00:09,940 --> 00:00:11,650	Kunde, Don Eustaquio	-Oiga, pero usted me dijo que... -¡Para mañana!	-Aber sie sagten mir...! -Morgen!
00:00:11,650 --> 00:00:12,610		mañana	morgen
00:00:12,860 --> 00:00:14,100	Kunde	Don Eustaquio, ¿tiene los zapatos?	Fertig, Don Eustaquio?
00:00:14,160 --> 00:00:15,030	Don Eustaquio	Para mañana...	Morgen...
00:00:15,030 --> 00:00:15,870		mañana	morgen
00:00:16,040 --> 00:00:17,080	Kunde, Don Eustaquio	-Don... -¡Para mañana!	-Don... -Morgen!
00:00:18,740 --> 00:00:19,740		mañana	morgen
00:00:21,070 --> 00:00:22,190	Don Eustaquio	Para mañana...	Morgen...
00:00:22,200 --> 00:00:23,290		algún mañana	irgendein Morgen
00:00:25,510 --> 00:00:26,670	Kunde	¡Mis zapatos!	Meine Schuhe!
00:00:27,040 --> 00:00:28,290	Kunde	¡Mis zapatitos!	Meine geliebten Schuhe!
00:00:28,340 --> 00:00:29,520	Don Eustaquio	Ahí tiene, mi don.	Hier haben Sie sie.
00:00:30,100 --> 00:00:31,340	Don Eustaquio	¡Como nuevos!	So gut wie neu!
00:00:31,450 --> 00:00:32,630	Don Eustaquio	Son 15 dolaritos.	15 Dollar, bitte.
00:00:32,670 --> 00:00:33,470	Kunde	Para mañana.	Morgen.

Pollo al Vino

<https://www.youtube.com/watch?v=aCW0SU9sdfc>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Pollo al Vino	Albino-Hecht
00:00:03,680 --> 00:00:05,340	Mann	...y encima le echo un poco de pimienta con los dedos.	...und nur noch eine Prise Pfeffer.
00:00:05,420 --> 00:00:07,150	Frau, Mann	-Con salsa tártara. -¡Exacto!	-Mit Sauce tartare. -Genau!
00:00:07,190 --> 00:00:09,440	Frau, Mann	-¡Es delicioso! -Uno de mis favoritos.	-Köstlich! -Eines meiner Leibgerichte.
00:00:09,480 --> 00:00:10,620	Frau	Ya somos dos.	Da sind wir schon zwei.
00:00:11,400 --> 00:00:12,860	Mann	¿Y qué más te gusta?	Was nuschst du noch gern?
00:00:12,900 --> 00:00:14,700	Frau, Mann	-No sé. -Debe haber algo.	-Weiß nicht. -Etwas Exotisches?
00:00:15,320 --> 00:00:16,370	Frau	Dame una opción.	Was zum Beispiel?
00:00:16,880 --> 00:00:18,260	Mann	¿Te gusta el...	Wie wäre es mit knackigem...
00:00:19,380 --> 00:00:20,410	Mann	pollo al vino?	Albino-Hecht?
00:00:21,280 --> 00:00:22,060	Frau	¡Me encanta!	Liebend gern!
00:00:22,080 --> 00:00:24,120	Mann, Albino	-Listo, Pollo, hoy tiras. -Ya era horaf.	-Heute wirst du vernascht. -Na endlich.

Qué bonito Cuy

<https://www.youtube.com/watch?v=ZY3IsEZ914E>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Qué bonito Cuy	Meerschweinchen
00:00:03,140 --> 00:00:05,310		Un cuy (conejillo de Indias) en China	Meerschweinchen in China
00:00:06,940 --> 00:00:09,030	Forscher	Si la vacuna reacciona en el individuo,	Wirkt die Impfung bei dem Individuum,
00:00:10,150 --> 00:00:12,570		salvaremos miles de vidas.	retten wir Tausende von Menschenleben.
00:00:13,320 --> 00:00:15,990		Un cuy (otro conejillo de Indias) en Francia	Meerschweinchen in Frankreich
00:00:15,990 --> 00:00:18,789	Mädchen	Te amo, Collete, eres mi mejor amiga.	Ich liebe dich, Collete, du bist meine beste Freundin.
00:00:19,290 --> 00:00:20,450		El CUY en Ecuador	Meerschweinchen in Ecuador

Teléfono Dañado

<https://www.youtube.com/watch?v=Fpfk-Afcol0>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Teléfono Dañado	Stille Post
00:00:22,140 --> 00:00:24,200	Spieler 1	El maní es una fruta.	Das Futter ist für die Stute.
00:00:38,180 --> 00:00:39,800	Bewaffneter	¿Que mi mami es una puta?	Meine Mutter ist eine Nutte?
00:00:53,980 --> 00:00:56,340	Spieler 2	La papa va bien con alverja.	Mein Kater trägt einen Blumenkranz.
00:00:56,600 --> 00:00:57,070	Spielerin 3	¡No!	Oh nein!

Terapia de Angustia

<https://www.youtube.com/watch?v=EFNkvKsgqas>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,220 --> 00:00:02,730		Terapia de Angustia	Wahntherapie
00:00:03,680 --> 00:00:05,840	Therapeut	Adelante, Juan. Tenemos una hora.	Na gut, Juan. Wir haben eine Stunde.
00:00:06,200 --> 00:00:08,980	Juan	Doctor, la angustia no me deja dormir.	Eine Frau raubt mir den Schlaf.
00:00:10,300 --> 00:00:11,290	Therapeut	Angustia.	Liebeswahn.
00:00:12,120 --> 00:00:15,160	Therapeut	Juan, recuerde que todos los problemas tienen solución.	Juan, jedes Problem hat eine Lösung.
00:00:15,230 --> 00:00:17,800	Juan	No, doctor, esto no tiene solución.	Dieses nicht.
00:00:17,840 --> 00:00:18,830	Juan	Mire.	Schauen Sie.
00:00:20,960 --> 00:00:21,950	Angustia	¡Oye, despierta!	Hey, aufwachen!
00:00:22,100 --> 00:00:24,190	Juan	Ya, Angustia, ¡déjame dormir!	Lass mich doch endlich schlafen!
00:00:24,270 --> 00:00:25,240	Therapeut	¿Sí ve, doctor?	Sehen Sie?

El Cruceta

<https://www.youtube.com/watch?v=kmlCiRRnJAS>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,850 --> 00:00:03,060		El Cruceta	Das Kameradenschwein
00:00:07,280 --> 00:00:08,270	Kellnerin	Hola.	Hallo.
00:00:08,620 --> 00:00:09,600	Kellnerin	¿Están listos con su orden?	Was darf's sein?
00:00:09,820 --> 00:00:12,620	Gabo	Sí, para mí un café pasado no tan caliente, por favor	Einen Kaffee, bitte nicht zu heiß.
00:00:12,740 --> 00:00:14,320	Gabo	y un biscocho para ti, leona.	Und du kriegst einen Keks.
00:00:14,500 --> 00:00:17,046	Gabo	¿Qué hace mi Tiyo, cómo dice?	Na, was sagst du, Tiyo?
00:00:18,880 --> 00:00:19,913	Gabo	¡Sí le entendí!	Verstanden!
00:00:21,780 --> 00:00:22,793	Kellnerin	Con gusto.	Kommt sofort.
00:00:23,080 --> 00:00:23,960	Kellnerin	¿Y para usted, Señor?	Und Sie?
00:00:24,040 --> 00:00:27,080	Fercho	Entre el Café Irlandés y el Ruso Negro ¿cuál tiene más licor?	Was hat mehr Alkohol, Irish Coffee oder Black Russian?
00:00:27,130 --> 00:00:28,130	Kellnerin	¿Fercho?	Fercho?
00:00:31,920 --> 00:00:32,520	Fercho	¡Hola!	Hey!
00:00:32,550 --> 00:00:33,760	Kellnerin	No te acuerdas de mi nombre, ¿cierto?	Du erkennst mich nicht.
00:00:33,800 --> 00:00:35,300	Fercho, Kellnerin	-Vas a escupir en mi café. -Dos veces.	-Spuckst du in meine Tasse? -Zweimal.
00:00:35,340 --> 00:00:37,433	Fercho	Una botella de agua, bien cerrada, gracias.	Eine versiegelte Flasche Wasser, bitte.
00:00:39,170 --> 00:00:40,740	Gabo, Fercho	-¿También salías con ella? -Sí.	-Mit ihr hattest du auch was? -Ja.
00:00:41,250 --> 00:00:43,070	Fercho	Ahora que la vi de espaldas ya la reconocí.	Von hinten erkenne ich sie wieder.
00:00:46,147 --> 00:00:48,000	Gabo	No puede ser, ¿sí ves?	Das gibt es doch nicht, siehst du's?
00:00:48,110 --> 00:00:49,100	Fercho	¿Qué?	Was?
00:00:49,820 --> 00:00:50,540	Fercho	Está buena.	Sie ist heiß.
00:00:50,780 --> 00:00:52,740	Gabo	Está leyendo Juego de Reinos.	Sie liest Game of Kingdoms.
00:00:52,860 --> 00:00:55,120	Gabo	Ese es el cuarto libro, Fuego y Sangre.	Das ist das vierte Buch, Blut und Feuer.
00:00:55,240 --> 00:00:58,240	Gabo	Aquí todavía no lo venden, yo lo he buscado por todos lados y nada...	Hier wird's noch nicht verkauft, hab's überall gesucht...
00:00:58,240 --> 00:00:59,370	Gabo	pero ella lo tiene.	aber sie hat es.
00:00:59,370 --> 00:01:00,920	Fercho	Sí le dara.	Der würde ich's geben.
00:01:01,120 --> 00:01:02,620	Gabo	¿Y cuáles son las posibilidades?	Ist das kein Zufall?
00:01:02,790 --> 00:01:04,540	Gabo	Son muy pocos los que han visto la serie	Nur wenige kennen die Serie
00:01:04,620 --> 00:01:06,780	Gabo	y somos muy pocos los que hemos leído los libros.	und sehr wenige haben die Bücher gelesen.
00:01:06,830 --> 00:01:09,340	Gabo	Ella debe saber lo que le pasó a la princesa Lara.	Sie weiß sicher, wie es um Prinzessin Lara steht.
00:01:09,380 --> 00:01:11,670	Gabo	Si la decapitan o la salva su propio verdugo,	Ob man sie köpft oder ihr Henker sie rettet.

00:01:11,710 --> 00:01:14,320	Gabo	que yo estoy casi seguro que está enamoradoisimo de ella.	Ich glaube nämlich, er ist verrückt nach ihr.
00:01:14,470 --> 00:01:15,880	Fercho	Cuentos pendejos.	Was für ein Blödsinn.
00:01:16,010 --> 00:01:17,260	Gabo	Es helmosa.	Sie ist wunderschön.
00:01:17,400 --> 00:01:18,890	Gabo	Me gusta tanto...	Sie gefällt mir so sehr...
00:01:19,520 --> 00:01:21,640	Gabo	que dejaría que me arruine el final.	dass sie mir das Ende verraten dürfte.
00:01:21,760 --> 00:01:23,520	Gabo	No importa...	Das wüsste ich zu verkraften.
00:01:23,640 --> 00:01:25,080	Fercho	Entonces habla con ella.	Dann sprich mit ihr.
00:01:25,180 --> 00:01:27,940	Gabo	No, ¿para que crea que soy un tonto?	Damit sie denkt, ich hätte sie nicht mehr alle?
00:01:28,060 --> 00:01:29,480	Gabo	Mira lo que dice Tiyo:	Schau, was Tiyo sagt:
00:01:29,610 --> 00:01:31,040	Gabo	¡No! No...	Mein! Nein...
00:01:31,150 --> 00:01:33,360	Fercho	No tienes que hablarle para que se dé cuenta de eso.	Das merkt sie auch so.
00:01:34,320 --> 00:01:35,280	Fercho	Pero tranquilo,	Aber sei beruhigt.
00:01:35,380 --> 00:01:36,400	Fercho	yo te acolo.	Ich helfe dir.
00:01:36,473 --> 00:01:38,410	Gabo, Fercho	-¿Cómo? -Me acerco y le hablo de ti.	-Wie? -Ich gehe hin und erzähl von dir.
00:01:38,540 --> 00:01:40,780	Fercho	Así baja la guardia y cuando tú llegues,	So stimme ich sie ein, und sobald du kommst,
00:01:40,910 --> 00:01:42,700	Fercho	¡está atontadita!	ist sie hin und weg!
00:01:42,740 --> 00:01:43,880	Gabo	¿Tú crees que tengo chance?	Hab ich eine Chance?
00:01:43,910 --> 00:01:46,710	Fercho	Tienes un perro chiquito y eso a las mujeres les encanta.	Du hast einen kleinen Hund, sowas finden Frauen toll.
00:01:46,830 --> 00:01:48,540	Fercho	¿Qué puede fallar?	Was kann schon schiefgehen?
00:01:48,720 --> 00:01:49,760	Gabo	Eres...	Du bist...
00:01:50,080 --> 00:01:51,760	Gabo	el mejor amigo...	der beste Freund...
00:01:52,460 --> 00:01:54,160	Gabo	que alguien podría tener.	den man sich wünschen kann.
00:01:55,160 --> 00:01:56,280	Fercho	Lo sé.	Ich weiß.
00:02:03,100 --> 00:02:04,180	Fercho	Disculpa...	Verzeihung...
00:02:04,390 --> 00:02:06,810	Fercho	¿Ese es el cuarto libro de Juego de Reinos?	ist das der vierte Teil von Game of Kingdoms?
00:02:06,850 --> 00:02:07,640	Claudia	Sí.	Ja.
00:02:07,700 --> 00:02:09,620	Fercho	Fuego y Sangre.	Blut und Feuer.
00:02:10,270 --> 00:02:11,280	Claudia	El mismo.	So ist es.
00:02:11,400 --> 00:02:12,920	Fercho	Me vas a creer un tonto, pero...	Es mag verrückt klingen, aber...
00:02:13,440 --> 00:02:14,940	Fercho	me leí los tres libros...	ich habe die Bücher gelesen...
00:02:15,070 --> 00:02:16,360	Fercho	y después me vi la serie.	und sah erst da die Serie.

00:02:16,400 --> 00:02:17,240	Claudia	¡Yo también!	Ich auch!
00:02:17,320 --> 00:02:18,460	Fercho, Claudia	-¡No! -¡Sí!	-Echt? -Ja!
00:02:18,570 --> 00:02:20,080	Fercho	¡Conseguiste el cuarto libro!	Du hast den vierten Teil!
00:02:20,200 --> 00:02:21,570	Fercho	Este no hay en ningún lado.	Wo hast du ihn her?
00:02:21,700 --> 00:02:23,660	Claudia	Yo sé, hice que un familiar me envíe apenas salió.	Ein Verwandter hat ihn mir geschickt.
00:02:23,700 --> 00:02:26,180	Fercho, Claudia	-¡No! -¡Sí!	-Wirklich? -Ja!
00:02:27,980 --> 00:02:30,790	Fercho	Pero no me vayas a contar lo que le pasa a...	Aber verrate mir bitte nichts über...
00:02:30,830 --> 00:02:32,920	Claudia	¿A la princesa Lara? No, nunca te haré eso.	Prinzessin Lara? Würde ich nie machen.
00:02:33,040 --> 00:02:34,960	Claudia	Pero puedo contarte que...	Aber, ich kann dir verraten, dass...
00:02:35,130 --> 00:02:36,500	Fercho, Claudia	-El verdugo... -Está...	-Der Henker... -Ist...
00:02:36,630 --> 00:02:38,550	Fercho, Claudia	¡enamoradoísimo de ella!	verrückt nach ihr!
00:02:38,800 --> 00:02:39,840	Claudia	¡Sí!	Ja!
00:02:39,930 --> 00:02:41,760	Fercho, Claudia	-Estaba casi seguro. -¡Yo también!	-Ich war mir fast sicher. -Ich auch!
00:02:41,890 --> 00:02:42,460	Fercho	¿Cómo te llamas?	Dein Name?
00:02:42,600 --> 00:02:43,760	Claudia, Fercho	-Claudia. -Fercho.	-Claudia. -Fercho.
00:02:47,380 --> 00:02:48,440	Claudia	¿Ese es tu amigo?	Ist das dein Freund?
00:02:48,520 --> 00:02:49,540	Fercho	Ah, sí, el Gabo.	Ja, das ist Gabo.
00:02:49,640 --> 00:02:51,540	Claudia	¡Tiene un perrito precioso!	Sein Hund ist ja süß!
00:02:51,650 --> 00:02:53,540	Claudia	Y él tampoco está mal.	Und er ist auch nicht schlecht.
00:02:53,780 --> 00:02:57,060	Fercho	Bueno, amigo amigo... no es.	Naja, so richtig befreundet sind wir nicht.
00:02:57,280 --> 00:02:59,190	Fercho	O sea, sí me llevo con él, pero...	Ich komme mit ihm zurecht, aber...
00:02:59,560 --> 00:03:00,840	Fercho	es especial.	er ist etwas anders.
00:03:05,620 --> 00:03:08,320	Fercho	Trabajo en un centro para gente con retraso mental.	Ich arbeite in einem Heim für geistig Behinderte.
00:03:08,460 --> 00:03:09,210	Claudia	Qué lindo.	Toll.
00:03:09,250 --> 00:03:10,460	Fercho	Es un trabajo difícil,	Es ist nicht leicht,
00:03:10,580 --> 00:03:12,460	Fercho	pero alguien tiene que hacerlo.	aber einer muss es ja machen.
00:03:12,580 --> 00:03:13,600	Claudia	Mi ex era así.	Mein Ex war so.
00:03:14,300 --> 00:03:15,640	Claudia	Fue el mejor.	Er war großartig.
00:03:15,750 --> 00:03:18,920	Claudia	No hay nada más noble y dulce que alguien especial.	Nichts ist edler als ein Mensch mit Behinderung.
00:03:19,050 --> 00:03:20,260	Claudia, Fercho	-¿Puedo conocerlo? -¡No!	-Stell ihn mir vor! -Nein!
00:03:20,380 --> 00:03:22,600	Claudia, Fercho	-¿No? -No es este tipo de especial.	-Nein? -Es ist nicht diese Art Behinderung.
00:03:23,780 --> 00:03:25,440	Fercho	Él sufre una parafilia.	Er leidet an einer Paraphilie.

00:03:25,960 --> 00:03:27,440	Fercho	Tiene sexo...	Er hat Sex...
00:03:27,470 --> 00:03:28,390	Fercho	con animales.	mit Tieren.
00:03:28,430 --> 00:03:30,960	Claudia, Fercho	-¿Bestialismo? -Es un depravado.	-Sodomie? -Er ist durch und durch verdorben.
00:03:30,980 --> 00:03:33,780	Fercho	Mira como besa a aquel perro.	Schau nur, wie er diesen Hund abknutscht.
00:03:34,720 --> 00:03:36,480	Claudia	No me digas eso...	Sag das nicht...
00:03:36,610 --> 00:03:39,400	Fercho	Pero ya está aprendiendo a quererlo sanamente.	Aber er lernt schon, normal mit ihm umzugehen.
00:03:39,530 --> 00:03:41,450	Claudia	No me juzgues, pero...	Denk bitte nicht falsch von mir, aber...
00:03:42,280 --> 00:03:43,940	Claudia	¡Me gusta el porno con focas!	ich stehe auf Robben- Pornos!
00:03:44,100 --> 00:03:45,870	Claudia	Es ilegal, pero en el centro venden.	Es gibt sie illegal zu kaufen.
00:03:45,990 --> 00:03:48,500	Claudia	¡Siempre he querido conocer a alguien que le guste lo mismo que a mí!	Endlich jemand mit denselben Interessen!
00:03:48,950 --> 00:03:50,140	Claudia, Fercho	-Le voy a dar un trago. -¡No!	-Ich geb einen aus. -Nein!
00:03:51,830 --> 00:03:53,140	Fercho	No puede tomar.	Er darf nichts trinken.
00:03:53,250 --> 00:03:54,440	Fercho	Es alcohólico.	Er ist Alkoholiker.
00:03:56,130 --> 00:03:57,120	Claudia	¡Yo también!	Ich auch!
00:03:57,230 --> 00:03:58,801	Claudia	Es más, ya estoy borracha.	Ich bin sogar schon betrunken.
00:04:00,040 --> 00:04:01,340	Claudia	Vamos a ver qué pasa con un par de copas.	Dann schauen wir mal.
00:04:01,380 --> 00:04:02,590	Fercho, Claudia	-¡No! -¿Qué?	-Nein! -Was denn?
00:04:02,630 --> 00:04:03,940	Fercho	Te decepcionarías.	Du wärst enttäuscht.
00:04:04,050 --> 00:04:05,320	Fercho	Él tiene un pene...	Sein Penis ist...
00:04:05,470 --> 00:04:06,550	Fercho	¡pequeño!	klein!
00:04:06,680 --> 00:04:07,680	Fercho	¡chiquitito!	ja winzig!
00:04:07,760 --> 00:04:10,020	Fercho	Creían que era una mujer cuando nació.	Bei der Geburt hielt man ihn für ein Mädchen.
00:04:10,060 --> 00:04:11,350	Fercho	Parecía un clitoris...	Ähnelte einer Klitoris...
00:04:11,390 --> 00:04:13,020	Fercho	pero era más pequeño que un clitoris.	war aber noch kleiner.
00:04:13,140 --> 00:04:14,520	Fercho	Lo criaron como una niña.	Man erzog ihn als Mädchen.
00:04:14,560 --> 00:04:15,980	Fercho	Y de ahí su conflicto de personalidad.	Deshalb trinkt er auch...
00:04:16,020 --> 00:04:18,000	Fercho	Por eso toma.	und hat eine Persönlichkeitsstörung.
00:04:18,020 --> 00:04:19,480	Claudia	¡Me encanta!	Ich bin hin und weg!
00:04:19,860 --> 00:04:22,490	Claudia	Estoy harta de miembros grandes, hay en todos lados	Ich bin große Glieder satt, die gibt's zuhauf.
00:04:22,530 --> 00:04:24,490	Claudia	y todos se creen machotes por eso, pero...	Alle halten sich damit für Machos.
00:04:24,980 --> 00:04:26,160	Claudia	alguien así...	Aber so jemand...
00:04:26,500 --> 00:04:30,040	Claudia	de seguro es muy agradecido	ist sicher sehr dankbar und verlässt mich nicht.

		y uno no se queda en un punto solo.	
00:04:30,180 --> 00:04:32,040	Claudia	¡Mi chiquito!	Mein Kleiner!
00:04:32,160 --> 00:04:33,640	Fercho	¡Yo también tengo pene pequeño!	Mein Penis ist auch winzig!
00:04:33,710 --> 00:04:34,900	Fercho	¡Mi ombligo es más visible!	Kleiner als mein Nabel!
00:04:34,960 --> 00:04:36,220	Restaurant-gast	¡Modales, la puta madre!	Manieren, verdammt!
00:04:36,250 --> 00:04:38,220	Restaurant-gast	Ya no tengo hambre, ¡gracias!	Mir ist der Appetit vergangen.
00:04:39,240 --> 00:04:40,250	Fercho	Además...	Außerdem...
00:04:43,550 --> 00:04:44,550	Fercho	el Gabo es gay.	ist Gabo schwul.
00:04:44,590 --> 00:04:46,590	Claudia, Fercho	-¡No me digas! -Y bien pasivo.	-Oh nein! -Und zwar richtig passiv.
00:04:46,720 --> 00:04:49,780	Claudia, Fercho	-No te creo. -¿Por qué crees que tiene este perro re gay?	-Bitte nicht! -Warum sonst hat er diesen Tuntenköter?
00:04:49,890 --> 00:04:52,660	Fercho	Le pedí que lo deje en casa para que no nos crean pareja.	Alle halten uns für ein Paar, wenn er ihn mithat.
00:04:52,680 --> 00:04:54,380	Claudia, Fercho	-¡Estoy soñando! -¿Perdón?	-Ich glaube, ich träume! -Was?
00:04:54,440 --> 00:04:55,350	Fercho	Preséntamelo.	Stell ihn mir vor.
00:04:55,460 --> 00:04:56,960	Fercho	Si es gay y puede amarme,	Wenn er sich in mich verliebt,
00:04:57,260 --> 00:04:59,600	Fercho	entonces nuestro amor es puro y sin interés.	dann ist unsere Liebe pur und uneigennützig.
00:04:59,780 --> 00:05:02,380	Fercho	Y sé que puedo hacer cosas en la cama que nadie ha hecho.	Glaub mir, ich mach Sachen im Bett wie sonst keiner.
00:05:02,610 --> 00:05:04,700	Fercho	Ningún hombre, ningún animal.	Kein Mann, kein Tier.
00:05:05,220 --> 00:05:08,080	Fercho	Y las volveré a hacer las veces que sea necesario.	Und werde sie so oft machen, wie es nötig ist.
00:05:08,660 --> 00:05:10,040	Fercho, Claudia	-¡Espera! -¿Qué?	-Warte! -Was ist?
00:05:10,700 --> 00:05:11,760	Fercho	Te mentí.	Ich habe gelogen.
00:05:11,900 --> 00:05:12,900	Claudia	¿Qué?	Was?
00:05:13,040 --> 00:05:14,500	Fercho	Él sí es mi amigo.	Wir sind Freunde.
00:05:14,620 --> 00:05:16,220	Fercho	Y no es nada de eso.	Und er ist nichts von alldem.
00:05:16,440 --> 00:05:18,220	Fercho	Él es una gran persona...	Er ist ein toller Mensch...
00:05:18,920 --> 00:05:20,750	Fercho	y se gustaría si le das el chance.	und würde dir bestimmt gefallen.
00:05:20,880 --> 00:05:22,210	Claudia	¿En serio?	Im Ernst?
00:05:23,300 --> 00:05:24,620	Fercho	Pero yo sí soy así.	Dafür bin ich aber so.
00:05:24,760 --> 00:05:27,200	Fercho	Así que si te gustan los fanáticos de Juego de Reinos...	Also wenn du auf Game of Kingdoms-Fans...
00:05:27,220 --> 00:05:27,860	Fercho	gays...	Schwule...
00:05:27,890 --> 00:05:28,970	Fercho	con pene pequeño...	mit kleinem Penis...
00:05:29,090 --> 00:05:30,180	Fercho	alcohólicos...	Alkoholiker...

00:05:30,260 --> 00:05:31,700	Fercho	y llenos de parafilias...	und Perverse stehst...
00:05:31,810 --> 00:05:33,700	Fercho	¡yo soy tu hombre!	bist du bei mir richtig!
00:05:34,380 --> 00:05:36,060	Claudia	Si hay algo que detesto,	Wenn ich etwas nicht ausstehe,
00:05:36,480 --> 00:05:38,140	Claudia	es a los presumidos.	dann sind es Angeber.
00:05:49,160 --> 00:05:50,440	Fercho	Que es lesbiana.	Meint, sie sei lesbisch.
00:05:50,570 --> 00:05:51,880	Gabo, Fercho	-¿En serio? -Sí.	-Im Ernst? -Ja.
00:05:52,240 --> 00:05:53,370	Gabo	Ya nada, Tiyo.	Nichts zu machen, Tiyo.
00:05:53,490 --> 00:05:55,080	Gabo	Hoy te tocó falda con ligueros.	Heute trägst du Strapase.
00:05:55,120 --> 00:05:56,620	Gabo	¡Que sí, que sí!	Jawohl!

Mundo al Revés - Gringos y Latinos

<https://www.youtube.com/watch?v=n2ISkJZC6DI>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:08,070 --> 00:00:11,030		Mundo al Revés Gringos y Latinos	Verkehrte Welt Gringos und Latinos
00:00:11,070 --> 00:00:12,610		Embajada ecuatoriana	Ecuadorianische Botschaft
00:00:12,740 --> 00:00:13,240	Mutter	Entonces,	Also,
00:00:13,240 --> 00:00:14,320	Mutter	¿qué les vas a decir...	was sagst du...
00:00:14,320 --> 00:00:15,200	Mutter	...cuando ellos preguntan,	...wenn sie fragen,
00:00:15,200 --> 00:00:16,660	Mutter	...cuánto tiempo nos vamos a quedar?	...wie lange wir bleiben?
00:00:16,660 --> 00:00:18,740	Kind	Solo dos semanas.	Nur zwei Wochen.
00:00:18,740 --> 00:00:20,240	Vater	¿Y a dónde vamos a llegar?	Und wo werden wir schlafen?
00:00:20,240 --> 00:00:21,450	Kind	Donde mi tía.	Bei der Tante.
00:00:21,450 --> 00:00:22,160	Mutter	¡Perfecto!	Perfekt!
00:00:22,460 --> 00:00:24,080	Mutter	No pueden negarnos la visa.	Wir kriegen sicher ein Visum.
00:00:26,670 --> 00:00:27,630	Migrant 1	¡Vamos gente!	Kommt, Leute!
00:00:27,750 --> 00:00:30,340	Migrant 1	¡Vengan!	Los!
00:00:30,710 --> 00:00:31,670	Migrant 1	¡Corre!	Lauf!
00:00:32,170 --> 00:00:34,510	Migrant 1	¡Este es su *#&^ sueño latinoamericano!	Das ist euer *#&^ Latinamerican Dream!
00:00:35,680 --> 00:00:36,720	Migrant 1	&@x*	Verdammt!
00:00:39,640 --> 00:00:41,160	Grenzschützer	¡Malditos ilegales!	Verdammte Illegale!
00:00:41,770 --> 00:00:43,560	Abenteurer 1	Aquí estamos en la Estatua de la Libertad.	Das ist auf der Freiheitsstatue.
00:00:44,850 --> 00:00:47,370	Besucherin, Abenteurer 1	-¡Esto sí es exótico! -¿No has estado allá?	-Das ist ja exotisch! -Warst du noch nicht da?
00:00:48,110 --> 00:00:50,090	Abenteurerin 2	Sí, pero cuenta bien, después de eso nos robaron.	Aber danach wurden wir ausgeraubt.
00:00:50,170 --> 00:00:52,190	Abenteurer 1	Ay sí, no se te ocurra subirte a un taxi	Man darf bloß kein Taxi nehmen,
00:00:52,230 --> 00:00:56,070	Abenteurer 1	porque te hacen el kidnap express y te dejan sin calzoncillos botado en la vereda.	sonst erlebt man einen Express Kidnap und endet nackt auf der Straße.
00:00:56,450 --> 00:01:01,100	Migrant 2	Y también yo lava platos, lava la piso, lava baño, no problema para trabajar.	Ich putzen auch Geschirr, die Boden, die Bad, arbeiten nix Problem.
00:01:01,490 --> 00:01:02,500	Imbissbesitzer	Ya, bueno, John.	Okay, John.
00:01:02,540 --> 00:01:04,040	Migrant 2, Imbissbesitzer	-¡Oh, Kevin! -Lo que sea, John.	-Kevin! -Wie auch immer, John.
00:01:04,380 --> 00:01:05,680	Imbissbesitzer	¿Y tienes papeles?	Und hast du Papiere?
00:01:05,860 --> 00:01:06,880	Migrant 2	Emh...	Emh...
00:01:07,020 --> 00:01:08,240	Migrant 2	Yo muy trabajador.	Ich sehr fleißig.

00:01:10,650 --> 00:01:12,200	Imbissbesitzer	Ey, John, ¿es una ambulancia...!	John, das ist ein Krankenwagen...!
00:01:12,300 --> 00:01:13,320	Imbissbesitzer	Ay, esta gente.	Ach, diese Leute.
00:01:16,290 --> 00:01:17,410	Mann 1, Mann 2	-Oye. -Mh.	-Hör mal. -Ja.
00:01:17,560 --> 00:01:19,680	Mann 1	Qué bien que bailan las gringas, ¿no?	Wie gut doch die Gringas tanzen!
00:01:20,540 --> 00:01:21,980	Mann 2	Tienen el ritmo en la sangre.	Haben den Rhythmus im Blut.
00:01:22,540 --> 00:01:24,140	Mann 2	En cambio, vele a tu prima.	Ganz anders deine Cousine.
00:01:28,810 --> 00:01:29,810	Vater	Imaginense...	Stellt euch vor...
00:01:29,940 --> 00:01:31,440	Vater	...podría ganar en pesos,	...ich könnte mein Gehalt in Pesos,
00:01:31,440 --> 00:01:33,650	Vater	bolívares, guaraníes, reales...	Bolivars, Guarani, Reais...
00:01:33,650 --> 00:01:35,150	Vater	soles, sucses...	Sols, Sucre bekommen...
00:01:35,440 --> 00:01:36,320	Vater	¡Suces!	Sucre!
00:01:36,530 --> 00:01:37,740	Vater	¿Sabes cuánto vale eso?	Kennst du ihren Wert?
00:01:37,860 --> 00:01:38,450	Mutter	No,	Nein,
00:01:38,610 --> 00:01:39,660	Mutter	pero cualquier cosa...	aber alles ist...
00:01:39,660 --> 00:01:40,700	Mutter	...es mejor que el dólar.	...besser als der Dollar.
00:01:40,740 --> 00:01:41,990	Vater	Excepto por el *�! euro.	Außer der *�! Euro.
00:01:41,990 --> 00:01:44,870	Kind	¡El Chapulín Colorado!	El Chapulín Colorado!
00:01:44,870 --> 00:01:46,250	Kind	¡Chanfle, chanfle!	Chanfle, chanfle!
00:01:46,730 --> 00:01:48,680	Besucherin	Y este país, Estados Unidos...	Und dieses Land, die USA...
00:01:49,640 --> 00:01:50,850	Besucherin	es una isla, ¿no?	das ist eine Insel, oder?
00:01:50,880 --> 00:01:52,850	Abenteurer 1	Ay, no, hija, cómo vas a creer.	Aber nein, natürlich nicht.
00:01:52,940 --> 00:01:53,910	Abenteurer 1	Queda por Viena.	Es liegt bei Wien.
00:01:53,960 --> 00:01:54,790	Abenteurerin 2	¡Y en el Norte!	Und im Norden!
00:01:56,680 --> 00:02:00,180	Besucherin	Chuta, lo que pasa es que de México para arriba yo no sé nada.	Von Mexiko Richtung Norden hört's bei mir auf.
00:02:00,390 --> 00:02:02,680	Grenzschützer	Estos gringos nos han caído como plaga.	Diese Gringos sind wie eine Plage
00:02:02,720 --> 00:02:03,710	Imbissbesitzer	Están en todo lado.	Sie sind überall.
00:02:04,260 --> 00:02:06,040	Migrant 2	Ya... yo...	Ich... schon...
00:02:06,300 --> 00:02:07,440	Migrant 2	over my...	vorüber mein...
00:02:08,460 --> 00:02:10,060	Migrant 2, Imbissbesitzer	-¿Terminado? -Terminaste el turno.	-Beendet? -Die Schicht beendet.
00:02:10,100 --> 00:02:12,210	Migrant 2, Imbissbesitzer	-¡Yes! -Ya, nos vemos mañana.	-Ja! -Wir sehen uns morgen.
00:02:14,300 --> 00:02:16,120	Imbissbesitzer	Ah, esta gente que no aprende el idioma.	Diese Leute sprechen so schlecht!
00:02:16,150 --> 00:02:18,990	Grenzschützer	¡Pero si hablar español es lo más básico del mundo!	Dabei ist Spanisch doch so einfach!

00:02:18,990 --> 00:02:20,070	Migrantin 3	Que calor.	Es ist so heiß.
00:02:20,070 --> 00:02:20,700	Migrantin 4	Sí.	Ja.
00:02:21,910 --> 00:02:22,910	Migrantin 3	Vamos por un poco de...	Holen wir etwas...
00:02:23,410 --> 00:02:24,290	Migrantin 3	un poco de...	etwas...
00:02:28,830 --> 00:02:30,290	Migrantin 3	¿Cómo dices "agua" en inglés?	Wie heißt "Wasser" auf Englisch?
00:02:36,380 --> 00:02:37,800	Migrantin 3	Estoy olvidando el inglés.	Ich vergess mein Englisch.
00:02:38,470 --> 00:02:39,970	Migrantin 3	¿Cuánto tiempo llevo aquí?	Wie lang sind wir hier?
00:02:39,970 --> 00:02:41,090	Migrantin 4	Menos de un mes.	Kaum einen Monat.
00:02:41,090 --> 00:02:41,680	Migrantin 3	Mierda.	Scheiße.
00:02:42,040 --> 00:02:43,650	Mann 2	"No, ¡mira cómo baila!" Y me dice: "Loco,	"Schau, wie sie tanzt!" Und er sagt:
00:02:43,680 --> 00:02:44,780	Mann 2	es mi prima".	"Es ist meine Cousine".
00:02:44,830 --> 00:02:45,800	Freundin	Un gringo.	Ein Gringo.
00:02:49,260 --> 00:02:51,020	Mann 2	¿Tienes algo de valor contigo?	Hast du Wertsachen dabei?
00:02:51,060 --> 00:02:52,090	Freundin	Mi celular.	Mein Handy.
00:02:52,890 --> 00:02:54,080	Mann 2	Crúzate, cruza.	Geh über die Straße.
00:02:55,100 --> 00:02:57,120	Mutter	Adiós, ¡hasta la vista!	Adios, hasta la vista!
00:02:57,280 --> 00:02:59,120	Vater	Bye, amigo.	Bye, amigo.
00:03:00,820 --> 00:03:01,950	Mutter	¡Sí!	Jawohl!
00:03:02,820 --> 00:03:06,410	Mutter	¡Nos vamos a Sudamérica!	Wir gehen nach Südamerika!
00:03:06,410 --> 00:03:09,120	Vater	Voy a ganar más limpiando el suelo de un Mc. Chancho allá	Ich werde als Putzkraft bei Mc. Chancho mehr verdienen
00:03:09,120 --> 00:03:10,710	Vater	que siendo jefe de ventas acá.	als hier als Vertriebsleiter.
00:03:10,710 --> 00:03:11,420	Mutter	¡Sí!	Ja!
00:03:14,500 --> 00:03:15,170	Migrantin 4	¡Oye!	Hey!
00:03:15,170 --> 00:03:16,960	Migrantin 4	No dejes tu maleta en el suelo.	Leg die Tasche nicht auf den Boden.
00:03:17,710 --> 00:03:19,090	Migrant 2	Tranquila,	Keine Sorge,
00:03:19,630 --> 00:03:21,130	Migrant 2	no roban aquí.	hier wird nicht geklaut.
00:03:21,510 --> 00:03:22,550	Migrantin 4	No, no es eso.	Das meine ich nicht.
00:03:26,310 --> 00:03:26,890	Migrant 2	¡¿Qué está pasando?!	Was ist los?!
00:03:26,890 --> 00:03:27,930	Migrantin 4	Paranoia	Paranoia
00:03:30,430 --> 00:03:32,190	Migrant 2	Pobre gente.	Diese armen Leute.
00:03:32,440 --> 00:03:33,430	Abenteurer 1	Y el próximo año...	Und nächstes Jahr...
00:03:33,530 --> 00:03:34,600	Abenteurer 1	nos vamos a La France	geht's nach La France.
00:03:34,980 --> 00:03:37,610	Abenteurer 1	Uy, ocho meses de clase y ¡por fin aprendí a decir el nombre!	Oh, nach acht Monaten Kurs endlich richtig betont!

00:03:37,800 --> 00:03:40,650	Besucherin	No, no, no, yo no iría, es muy arriesgado.	Ich würde da nicht hinfahren, es ist sehr gefährlich.
00:03:41,230 --> 00:03:44,280	Abenteurerin 2	Este debe ser mi hijo, nos va a presentar a la nueva novia.	Das müssen mein Sohn und seine neue Freundin sein.
00:03:45,530 --> 00:03:49,920	Besucherin	Luchito, tengo que contarte lo que le pasó a una amiga por irse de aventura al Tercer Mundo...	Du musst noch wissen, was einer Freundin beim Reisen in der 3. Welt zugestoßen ist...
00:03:49,950 --> 00:03:50,910	Abenteurer 1	¡Ay, sí!	Ja, erzähl!
00:03:50,960 --> 00:03:52,490	Abenteurerin 2	Ya llegaron los bonitos.	Die Turteltauben sind da.
00:03:55,720 --> 00:03:56,210	Mann 1	Papá...	Papa...
00:03:57,070 --> 00:03:57,450	Mann 1	Mamá...	Mama...
00:03:57,870 --> 00:03:58,650	Migrantin 3	¡Mucho gusto!	Sehr erfreut!
00:04:00,000 --> 00:04:01,010	Mann 1	Les presento a Kelly.	Das ist Kelly.
00:04:02,680 --> 00:04:04,570	Abenteurer 1	Nos cagó la raza...	Das war's wohl mit den guten Genen...
00:04:04,810 --> 00:04:06,850		<i>Residencia</i>	<i>Aufenthaltserlaubnis</i>

Mundo al Revés - Sexismo			
https://www.youtube.com/watch?v=kgQNGwJ-xlg			
Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:08,070 --> 00:00:11,030		Mundo al Revés Hombres y Mujeres	Verdrehte Welt Männer und Frauen
00:00:11,030 --> 00:00:12,280		Sexismo	Sexismus
00:00:12,360 --> 00:00:14,020	Lorena, Manu	-¡Manu! -¡Hola!	-Manu! -Hey!
00:00:14,120 --> 00:00:16,020	Lorena	Me prestaron Rápidas y Curiosas 27.	Ich habe The Fast and The Curious 27.
00:00:16,060 --> 00:00:20,400	Manu, Lorena	-Bacán. -Dame, prepara unos sanduchitos mientras conecto el cine en casa, así vemos bien rico, ¿ya?	-Cool. -Mach schnell noch Sandwiches für den Film.
00:00:20,410 --> 00:00:23,040	Manu	Mis amigos tenían razón, eres una hembrista.	Meine Freunde hatten recht, du bist eine Sexistin.
00:00:23,080 --> 00:00:26,900	Lorena, Manu	-¿Qué? -¿Qué crees? ¿Que los hombres solo nacemos para pasar en la cocina haciendo sanduchitos?	-Wie bitte? -Glaubst du, wir werden nur zum Sandwichmachen
00:00:26,920 --> 00:00:28,440	Manu	¿O para plancharles la ropita?	oder zum Bügeln geboren?
00:00:28,540 --> 00:00:30,600	Lorena	Tranquilo, si quieres yo hago esto y después conecto.	Dann mach ich's und mach dann den Film an.
00:00:30,980 --> 00:00:33,240	Manu	¿Ahora por ser hombre tampoco puedo con la tecnología?	Männer verstehen also nichts von Technik?
00:00:33,600 --> 00:00:34,590	Lorena	¡Puto padre!	Oh Frau!
00:00:36,660 --> 00:00:39,000	Tochter	Ahí te ves, ma, no me esperes despierta.	Tschüss, warte nicht auf mich.
00:00:39,920 --> 00:00:41,700	Sohn, Mutter	-Chao, ma. -¡Ey!	-Ciao, Mama. -Hey!
00:00:41,900 --> 00:00:45,400	Mutter, Sohn	-¿Adónde, guambrito? -Me voy con la Marta, me compró unas entradas para un concierto.	-Wo gehst du hin? -Marta lädt mich zu einem Konzert ein.
00:00:45,440 --> 00:00:46,580	Mutter	No en esta vida.	Nicht in diesem Leben.
00:00:46,960 --> 00:00:48,460	Sohn	Pero dejaste salir a mi hermana que es menor.	Und meine kleine Schwester?
00:00:48,560 --> 00:00:51,260	Mutter	Ella es mujer y sabe cuidarse. Tú eres hombrecito.	Sie passt auf sich auf. Du aber bist ein Junge.
00:00:51,320 --> 00:00:53,720	Mutter, Sohn	-A esta hora no me sales. -¡No son ni las siete!	-Es ist schon spät. -Es ist vor 19 Uhr!
00:00:53,740 --> 00:00:54,840	Mutter	Ya dije que no.	Nein heißt nein.
00:00:55,340 --> 00:00:58,300	Sohn	Maldita mentalidad del siglo XV. ¿Cuándo van a dejar de ser tan hembristas?.	Verdammte sexistische Mittelaltermentalität.
00:00:58,400 --> 00:01:00,240	Mutter, Sohn	-Calla, calla, na. -Sociedad de mierda.	-Sei leise. -Scheißgesellschaft.
00:01:03,970 --> 00:01:09,260	Lorena, Manu	-Esto es mejor que la película. -Sí, muchas explosiones y demasiados carros y eso solamente les gusta a las chicas.	-Das ist besser als der Film. -Ja, nur Frauen mögen so viele Explosionen und Autos.
00:01:12,100 --> 00:01:14,080	Lorena	¿Sabes que más nos gusta a las chicas?	Weißt du, was Frauen noch mögen?

00:01:14,260 --> 00:01:15,680	Manu, Lorena	-¿Qué? -Esto.	-Was? -Das hier.
00:01:18,260 --> 00:01:20,640	Manu, Lorena	-¿Me acabas de nalguear? -Tal vez.	-Du hast mir auf den Po geklatscht? -Vielleicht.
00:01:20,680 --> 00:01:22,540	Manu, Lorena	-¿Crees que soy uno de tus amiguitos? -No.	-Bin ich eine deiner Nummern? -Nein.
00:01:23,020 --> 00:01:26,260	Manu	¿Entonces soy un puto? Avisame con tiempo para empezar a cobrarte.	Also bin ich ein Nutterich? Dann bezahl mich doch gleich.
00:01:29,700 --> 00:01:31,400	Mutter, Vater	-¿Estás bien? -Sí.	-Geht's dir gut? -Ja.
00:01:32,340 --> 00:01:34,200	Mutter, Vater	-¿Te pasa algo? -No.	-Hast du etwas? -Nein.
00:01:35,080 --> 00:01:36,240	Mutter, Vater	-¿Seguro? -Sí.	-Sicher? -Ja.
00:01:36,460 --> 00:01:39,800	Mutter	Qué bueno porque quería que le visitemos a mi papá, anda mal de la pierna.	Dann lass uns meinen Vater besuchen, er hat Beinschmerzen.
00:01:41,100 --> 00:01:43,330	Vater	Claro, y a mí que me parta un rayo, ¿no cierto?	Und mich soll der Teufel holen, was?
00:01:43,370 --> 00:01:48,440	Vater	Ni siquiera me has preguntado cómo me fue el día de hoy, pero para estarme comparando con tu papá ahí sí estás primerita.	Fragst mich nicht einmal nach meinem Tag, aber mit deinem Vater vergleichst du mich gerne.
00:01:48,600 --> 00:01:51,540	Vater	Ahora vas a decir que los fideos que hace él saben mejor que los míos.	Jetzt sagst du sicher, er mache bessere Nudeln.
00:01:51,590 --> 00:01:53,620	Mutter, Vater	-Estos sí están ricos. -¡Mentirosa!	-Deine sind schon lecker. -Lügnerin!
00:01:58,540 --> 00:02:00,720	Manu	Lo mejor de las peleas son las reconciliaciones.	Das Beste am Streiten ist die Versöhnung.
00:02:07,600 --> 00:02:09,200	Lorena	Ah, qué bestia, Manu, estuvo increíble.	Wow, das war unglaublich.
00:02:12,740 --> 00:02:13,720	Manu	¿Ya?	Das war's?
00:02:15,020 --> 00:02:16,320	Lorena	Chuta, perdón.	Es tut mir leid.
00:02:16,980 --> 00:02:19,880	Lorena	Es que me gustas full y solo con verte como que...	Ich steh voll auf dich und wenn ich dich nur sehe, dann...
00:02:20,720 --> 00:02:21,720	Lorena	como que...	dann...
00:02:22,360 --> 00:02:23,820	Lorena	como que ¡una ya no aguanta, pues!	halt ich's eben nicht aus!
00:02:27,100 --> 00:02:30,400	Lorena	No te enojés, chiquito, dame 15 minutos que ya estoy lista de nuevo, ¿ya?	Sei nicht böse, Süßer, in 15 Minuten bin ich wieder soweit.
00:02:31,280 --> 00:02:32,280	Lorena	¡Vamos!	Los!
00:02:35,660 --> 00:02:38,760	Vater	Mi hijo, no se ponga así.	Sei nicht traurig, mein Sohn.
00:02:39,180 --> 00:02:42,680	Vater	Yo sé que usted está en edad de salir y que la Marta es una mujer responsable.	Klar, du bist alt genug und Marta ist verantwortungsvoll.
00:02:43,020 --> 00:02:46,420	Vater	Pero mujer es mujer y todas buscan lo mismo.	Aber Frauen sind eben Frauen und wollen alle nur das Eine.
00:02:46,580 --> 00:02:50,840	Sohn, Vater	-¡Papá!	-Papa! -Heb deinen Kaktus für die Richtige auf.

		-Usted tiene que guardar su cactus para la mujer correcta.	
00:02:51,060 --> 00:02:55,140	Vater	Un hombre tiene que llegar virgen al matrimonio porque si no te cobran toda la vida.	Heiratet ein Mann nicht jungfräulich, bezahlt er dafür ein Leben lang.
00:02:57,880 --> 00:02:58,860	Vater	Toda la vida...	Ein Leben lang...
00:02:59,880 --> 00:03:03,680	Mutter	Elija, hija, elija, que hoy noche se hace mujer.	Such dir einen aus, heute Nacht wirst du zur Frau.
00:03:05,740 --> 00:03:06,990	Mutter	¡Gracias, rico!	Danke, Süßer!
00:03:12,220 --> 00:03:13,200	Lorena	¡Espera!	Warte!
00:03:13,640 --> 00:03:15,440	Manu	¡Me nalgueaste de nuevo!	Schon wieder ein Klatscher!
00:03:16,120 --> 00:03:17,760	Lorena	¡Perdón, fue la calentura!	Tut mir leid, es war die Erregung!
00:03:17,820 --> 00:03:20,780	Manu	¡Y todavía te excusas! ¡Yo soy el dueño de mi cuerpo!	Ich bestimme über meinen Körper!
00:03:21,180 --> 00:03:22,180	Lorena	¡Ya!	Es reicht!
00:03:27,500 --> 00:03:29,920	Manu	Mira la hembrista, queriendo pegar a un hombre.	Sieh da, sie will einen Mann schlagen.
00:03:31,080 --> 00:03:34,420	Lorena	No te quería pegar, amor... Yo nunca haría eso.	Ich wollte dich nicht schlagen... Das würde ich nie machen.
00:03:34,440 --> 00:03:35,480	Manu	Maricona.	Kampfliebe.
00:03:35,740 --> 00:03:37,480	Lorena	Solo me estaba cubriendo, amor.	Ich habe mich nur geschützt.
00:03:38,360 --> 00:03:39,520	Lorena	Yo sí te respeto.	Ich respektiere dich.
00:03:43,280 --> 00:03:46,060	Lorena, Manu	-¿Qué haces? -Llamando al 911.	-Was machst du? -Ich wähle die 911.
00:03:46,320 --> 00:03:48,140	Manu	Voy a romper el silencio.	Ich werde das Schweigen brechen.
00:03:50,540 --> 00:03:52,210	Vater	¿Seguro no llamo a la electricista?	Rufen wir keine Elektrikerin?
00:03:53,240 --> 00:03:54,300	Mutter	¡Puto padre!	Verdammt nochmal!
00:03:54,780 --> 00:03:57,520	Mutter	Yo soy la mujer de la casa, yo resuelvo esto.	Ich bin die Frau im Haus, ich löse das selber
00:04:02,380 --> 00:04:04,380	Mutter, Vater	-No me digas nada. -No iba a hacerlo.	-Sag nichts. -Hatte ich nicht vor.
00:04:05,470 --> 00:04:06,600	Sohn	¡Las bomberas!	Die Feuerwehrfrauen!
00:04:07,600 --> 00:04:09,560	Manu	Lorena, ¡piénsalo bien, no te vayas!	Geh nicht, Lorena!
00:04:11,360 --> 00:04:14,960	Lorena	Estoy harta de que todo lo que yo hago solo por ser mujer para ti es sexista.	Ich habe es satt. Für dich ist alles, was ich mache, sexistisch.
00:04:17,860 --> 00:04:18,880	Manu	¡Claro que no!	Das stimmt nicht!
00:04:19,340 --> 00:04:22,610	Lorena	A ver, si te cedo mi chaqueta en el frío para ti es sexismo, ¿no cierto?	Gebe ich dir bei Kälte meine Jacke, ist das für dich sexistisch,
00:04:22,650 --> 00:04:24,500	Lorena, Manu	-Porque según tú te creo más débil. -O sea...	-da du nicht schwächer bist. -Also...
00:04:24,530 --> 00:04:26,720	Lorena	Hago estas cosas porque me siento bien haciéndolas.	Ich tue das, weil ich mich dabei gut fühle.
00:04:26,740 --> 00:04:30,200	Manu	Tú sabes que yo pertenezco a un grupo machista	Du weißt, ich bin in einer

		en twitter para defender los derechos del hombre.	maskulinistischen Twitter-Gruppe.
00:04:30,240 --> 00:04:33,440	Lorena	Discúlpame, pero de machismo bacán ya pasaste a machismo extremo.	Das ist kein cooler, das ist radikaler Maskulinismus.
00:04:33,500 --> 00:04:37,840	Manu, Lorena	-El machismo lo que busca es la igualdad de género. -Entonces no debería llamarse machismo, sino igualismo.	-Maskulinismus steht für Gleichberechtigung. -Dann sollte er Equalismus heißen.
00:04:38,000 --> 00:04:40,620	Lorena	Porque hasta el mismo término ya marca una balanza.	Das Wort selbst ist schon wertend.
00:04:40,920 --> 00:04:45,680	Lorena	Somos iguales en capacidades, en derechos, hasta responsabilidades,	Wir haben dieselben Fähigkeiten, Rechte und Pflichten,
00:04:45,760 --> 00:04:49,160	Lorena	pero somos totalmente diferentes en esencia y naturaleza.	dafür aber ein völlig unterschiedliches Naturell.
00:04:49,320 --> 00:04:52,100	Lorena	Que algún grupo extremista entienda eso, por favor.	Das sollten die Radikalen einsehen.
00:04:52,500 --> 00:04:55,040	Manu	Bueno... a veces exagero un poco.	Ja... manchmal übertreibe ich etwas.
00:04:55,160 --> 00:04:58,660	Lorena	Ya, no peleemos por tonteras, solo quería ver una película contigo.	Streiten wir nicht mehr, ich wollte nur einen Film mit dir schauen.
00:04:59,500 --> 00:05:01,280	Manu	Yo tengo mejor plan que ese.	Ich habe eine bessere Idee.
00:05:02,540 --> 00:05:04,570	Lorena	Tú siempre sabes cómo ponerme de buenas.	Du weißt immer, meine Stimmung zu heben.
00:05:12,020 --> 00:05:12,980	Manu	¿Otra vez?	Schon wieder?
00:05:13,220 --> 00:05:15,410	Lorena	Chuta, perdón, es que me gustas full y...	Tut mir leid, ich steh halt voll auf dich und...

Papá Primerizo

<https://www.youtube.com/watch?v=30snzUUGM0Q>

Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,430 --> 00:00:03,060		Papá Primerizo	Zum ersten Mal Vater
00:00:08,400 --> 00:00:09,940	Vater	Doctora, doctora, ¿qué pasó?	Frau Doktor, was ist los?
00:00:10,300 --> 00:00:11,740	Ärztin, Vater	-Este... -¡Nació!	-Also... -Es ist da!
00:00:12,220 --> 00:00:14,960	Ärztin, Vater	-Sí. -¡Sí! ¡Nació!	-Ja. -Jawohl!
00:00:17,120 --> 00:00:19,400	Vater	¡Nació al fin, al fin, mi chiquito!	Mein Kleines ist endlich geboren!
00:00:20,180 --> 00:00:21,620	Ärztin	-Bueno... eh...	-Naja...
00:00:22,300 --> 00:00:25,640	Ärztin	chiquito, chiquito... chiquitito...	so richtig klein...
00:00:25,880 --> 00:00:27,080	Ärztin	no es.	ist es nicht.
00:00:27,220 --> 00:00:30,320	Ärztin	Verá, digamos que la vagina es de este tamaño.	Sagen wir, die Vagina ist so groß.
00:00:30,920 --> 00:00:33,540	Ärztin	Y con la dilatación del parto puede llegar a este tamaño.	Bei der Geburt kann sie sich so weit dehnen.
00:00:34,480 --> 00:00:35,470	Ärztin	Y que su hijo...	Und Ihr Kind...
00:00:36,200 --> 00:00:37,260	Ärztin	se pasó un poco.	war etwas zu groß.
00:00:37,580 --> 00:00:39,420	Vater	Bueno, el tamaño no importa.	Auf die Größe kommt's nicht an.
00:00:39,600 --> 00:00:42,020	Vater	Lo importante es que nació y que está grande.	Hauptsache, es ist da und ist groß.
00:00:42,340 --> 00:00:44,020	Vater	¡Grande y lindo!	Groß und schön!
00:00:44,240 --> 00:00:47,120	Ärztin	Bueno, lindo, lindo...	Naja, so richtig schön...
00:00:47,150 --> 00:00:49,440	Ärztin	lindo como un amanecer...	so wie die Morgenröte...
00:00:49,880 --> 00:00:51,440	Ärztin	o lindo como encontrarse un dólar...	oder einen Dollar finden...
00:00:51,480 --> 00:00:53,440	Ärztin	habría que definir qué es <i>lindo</i> .	man müsste erst <i>schön</i> definieren.
00:00:53,540 --> 00:00:55,200	Vater	¿Me está diciendo que es feo?	Es ist also hässlich?
00:00:55,380 --> 00:00:56,940	Ärztin	Feo, feo...	So richtig hässlich...
00:00:57,460 --> 00:01:00,100	Ärztin	feo, feo como la parte de abajo del bus no, pero...	wie die Nacht schwarz ist, nein, aber...
00:01:00,670 --> 00:01:03,060	Ärztin	yo dudó que lo escojan como Niño Dios en Navidad.	es wird wohl kaum zum Christkind gewählt.
00:01:04,500 --> 00:01:06,000	Vater	Bueno, mejor porque...	Umso besser.
00:01:06,540 --> 00:01:09,300	Vater	así va a tener que forjarse una personalidad fuerte	So muss es eine starke Persönlichkeit entwickeln
00:01:09,360 --> 00:01:11,180	Vater	y este va a ser su principal atractivo.	und das wird seinen Reiz ausmachen.
00:01:11,210 --> 00:01:13,300	Vater	Así como, como Marc Anthony.	Wie bei Marc Anthony.
00:01:13,340 --> 00:01:14,900	Vater	Que anda con unos mujeronos.	Er hat immer so heiße Frauen.
00:01:15,220 --> 00:01:17,160	Vater, Ärztin	-Y guapo no es. -No, guapo guapo no.	-Und ist nicht hübsch. -Nicht wirklich.
00:01:17,180 --> 00:01:19,540	Vater	Además, en mi familia tampoco es que seamos guapísimos todos.	In meiner Familie sind ja nicht alle hübsch.
00:01:19,640 --> 00:01:20,960	Vater	Porque de ley se parece a mí.	Sicher ähnelt es mir.

00:01:21,600 --> 00:01:24,660	Ärztin	Bueno... parecerse parecerse...	Naja... so richtig ähneln...
00:01:24,730 --> 00:01:26,660	Ärztin	lo que sería una fotocopia de usted...	wie eine Kopie Ihrer Selbst...
00:01:27,760 --> 00:01:28,940	Ärztin, Vater	-No. -¿Entonces?	-Nein. -Also?
00:01:28,980 --> 00:01:31,620	Ärztin	¿Usted tiene ascendencia asiática negra?	Haben Sie asiatische oder schwarze Vorfahren?
00:01:34,220 --> 00:01:35,420	Vater, Ärztin	-No. -Entonces no.	-Nein. -Dann nicht.
00:01:36,820 --> 00:01:39,020	Vater	No importa si se parece o no se parece.	Es ist egal, ob es mir ähnelt.
00:01:39,200 --> 00:01:40,860	Vater	Lo importante es que esté sano.	Was zählt, ist seine Gesundheit.
00:01:41,020 --> 00:01:43,990	Ärztin	Bueno, a ver, sano sano...	Naja, so richtig gesund...
00:01:44,040 --> 00:01:47,600	Ärztin	como para decir "más sano que los pensamientos de Heidi"...	sozusagen "gesünder als Heidis Lebensstil"...
00:01:49,240 --> 00:01:50,400	Ärztin	yo creo que no.	wohl eher nicht.
00:01:50,740 --> 00:01:51,740	Vater	¿Nació enfermo?	Ist es krank?
00:01:51,960 --> 00:01:54,300	Ärztin	Enfermo, enfermo... tampoco.	So richtig krank... auch nicht.
00:01:54,700 --> 00:01:58,940	Ärztin	Pero tenemos buenos planes de seguro médico que puede consultar en recepción para futuros problemas.	Wie bieten aber gute Versicherungspakete für zukünftige Probleme.
00:02:00,340 --> 00:02:01,280	Vater	¿Pero tiene algo?	Hat es etwas?
00:02:01,880 --> 00:02:02,860	Vater	¿Le falta algo?	Fehlt ihm etwas?
00:02:03,310 --> 00:02:04,920	Vater	Nació completo, ¿verdad?	Es ist doch vollständig, oder?
00:02:05,560 --> 00:02:08,620	Ärztin	Completo completo...	Naja, so richtig vollständig...
00:02:08,720 --> 00:02:11,160	Ärztin	como para que lo escojan de modelo de anatomía...	um als Anatomiemodell durchzugehen...
00:02:11,880 --> 00:02:12,860	Ärztin	Pero ahí se defiende.	Aber es geht schon.
00:02:15,240 --> 00:02:16,580	Vater	Al menos está vivo.	Wenigstens lebt es.
00:02:17,870 --> 00:02:20,020	Ärztin	Vivo vivo...	Naja, so richtig lebendig...
00:02:20,110 --> 00:02:23,640	Ärztin	Primero habría que definir vida porque si hablamos del buen vivir...	Man müsste erst <i>Leben</i> definieren, denn was gutes Leben angeht...
00:02:23,780 --> 00:02:25,640	Vater	¡A ver, a ver! ¡Esto va a depender de mí!	Das hängt ganz von mir ab!
00:02:26,560 --> 00:02:29,260	Vater	¡De la vida que yo le dé, de los valores que siembre en él!	Von dem Leben und den Werten, die ich ihm biete!
00:02:30,100 --> 00:02:33,120	Vater	Porque cuando lo vea moverse...	Wenn ich erst sehe, wie es sich bewegt...
00:02:33,230 --> 00:02:36,600	Ärztin	A ver, moverse moverse...	Naja, so richtig bewegen...
00:02:37,200 --> 00:02:40,060	Ärztin	cual Celia Cruz en sus tiempos... no creo que pueda.	wie einst Celia Cruz... wohl eher nicht.
00:02:40,180 --> 00:02:41,180	Vater	¿Entonces cómo?	Wie dann?
00:02:41,220 --> 00:02:46,460	Ärztin, Vater	-Si le empuja, se ha de mover	-Mit einem Schubser müsste es gehen.

		-¿Sabe qué? No importa, porque esta criaturita, este regalito de Dios...	-Das ist egal, denn dieses Geschenk Gottes...
00:02:46,560 --> 00:02:49,460	Vater	es mi hijo, mi niño.	ist mein Sohn, mein Junge.
00:02:49,920 --> 00:02:54,780	Ärztin	Niño niño, lo que se conoce tradicionalmente como niño...	Naja, das, was traditionell als Junge angesehen wird...
00:02:55,680 --> 00:02:56,720	Vater	¿Es niña entonces?	Ist es ein Mädchen?
00:02:56,940 --> 00:03:00,320	Ärztin	Yo pensaría en ponerle José María y que decida después.	Ich würde es José María nennen und später entscheiden lassen.
00:03:00,360 --> 00:03:02,600	Vater	¡Concrete, porque... porque no le estoy entendiendo nada!	Worauf wollen Sie hinaus?
00:03:02,800 --> 00:03:04,060	Ärztin	A ver, tranquilícese.	Beruhigen Sie sich.
00:03:04,770 --> 00:03:07,400	Ärztin	Lo peor ya pasó y lo bueno es que le va a salir barato.	Das Gute ist, das Ganze wird für Sie günstig.
00:03:07,740 --> 00:03:10,500	Vater, Ärztin	-¿Barato? -Barato barato...	-Günstig? -Naja, so richtig günstig...
00:03:10,600 --> 00:03:12,880	Vater	¿Me van a cobrar? ¡Esto es un hospital público!	Dieses Krankenhaus ist öffentlich!
00:03:13,060 --> 00:03:16,160	Ärztin, Vater	-Público público... -¡Ya basta, basta!	-Naja, so richtig öffentlich... -Es reicht!
00:03:16,800 --> 00:03:18,260	Vater	Solo quiero ver a mi hijo, ya.	Ich will nur mein Kind sehen.
00:03:18,620 --> 00:03:22,800	Ärztin	¿Está seguro seguro, Sr. Pillajo, solo seguro?	Sind Sie sich wirklich sicher, Herr Pillajo?
00:03:22,840 --> 00:03:24,800	Vater	Sí, por la grandísima...	Ja, verdammte...
00:03:26,200 --> 00:03:28,220	Vater, Ärztin	-¿Cómo me llamó? -Sr. Pillajo.	-Wie nannten Sie mich? -Herr Pillajo.
00:03:30,520 --> 00:03:33,100	Vater, Ärztin	-Yo no soy el Sr. Pillajo. -Entonces...	-Das bin ich nicht. -Wenn das so ist...
00:03:34,020 --> 00:03:35,520	Ärztin	¿Quién es el Sr. Pillajo?	Wer ist Herr Pillajo?
00:03:40,880 --> 00:03:41,960	Ärztin	¿Usted es el Sr. Pillajo?	Sind Sie es?
00:03:42,740 --> 00:03:45,680	Herr Pillajo	O sea, Pillajo Pillajo...	Naja, so richtig Pillajo...

Viendo como en Fiesta de Oficina			
https://www.youtube.com/watch?v=Yr_uj00tG3E			
Zeitcode	Sprecher	Spanisch	Deutsch
00:00:00,430 --> 00:00:03,060		Viendo como en Fiesta de Oficina	Die Bürofeier
00:00:04,880 --> 00:00:05,570	Ramón Ramírez	<i>Chévere...</i>	<i>Toll...</i>
00:00:07,690 --> 00:00:09,110	Ramón Ramírez	<i>Cállate, concha tu madre.</i>	<i>Halt endlich die Fresse.</i>
00:00:10,480 --> 00:00:13,780	Ramón Ramírez	<i>Aguanta ve, ¡el jefe va a hablar!</i> <i>Al fin se calló este intenso.</i>	<i>Der Chef möchte sprechen!</i> <i>Endlich ist er leise.</i>
00:00:14,020 --> 00:00:19,140	Don Enrique, Ramón Ramírez	-Es por este crecimiento fuerte y sostenido en ventas en este último año... -Full.	-Aufgrund des stetigen und starken Umsatzwachstums... -Voll.
00:00:19,660 --> 00:00:25,790	Don Enrique	que yo me congratulo por tenerlos a todos ustedes aquí reunidos en este mi muy humilde casa.	freue ich mich, Sie alle in meinem bescheidenen Heim zu begrüßen.
00:00:25,830 --> 00:00:31,580	Ramón Ramírez, Don Enrique	-Si esto es humilde, yo soy indigentef. -Y sobre todo con la presencia de mi maravillosa esposa...	-Wenn das bescheiden ist, bin ich ein Penner. -Zudem ist meine umwerfende Frau hier.
00:00:31,720 --> 00:00:34,600	Ramón Ramírez, Don Enrique	-Ni tantof. -...pilar fundamental de todo este proyecto.	-Geht so. -Sie ist der Grundpfeiler dieses Projekts.
00:00:34,630 --> 00:00:39,480	Ramón Ramírez, Don Enrique	-Es que ella es la jefaf. -Porque ustedes... ustedes no son mis empleados.	-Sie ist ja auch die Chefin. -Denn Sie... Sie sind nicht meine Angestellten.
00:00:39,660 --> 00:00:43,310	Ramón Ramírez, Don Enrique	-Pero esto decía en mi contrato. -¡Ustedes son mis compañeros!	-Das steht aber in meinem Vertrag. -Sie sind meine Kollegen!
00:00:43,350 --> 00:00:46,980	Ramón Ramírez, Don Enrique	-¡Ya dice! -Porque ninguno de ustedes está por debajo de mí.	-Von wegen! -Denn keiner von Ihnen ist mir untergeordnet.
00:00:46,980 --> 00:00:49,100	Ramón Ramírez, Don Enrique	-¿Entonces por qué ganamos menos? -¡No!	-Warum verdienen wir dann weniger? -Nein!
00:00:49,300 --> 00:00:53,740	Ramón Ramírez, Don Enrique	-¡Sí, ganamos menos! -Ustedes trabajan hombro con hombro...	-Doch! -Sie arbeiten mit mir zusammen...
00:00:53,840 --> 00:00:56,300	Don Enrique, Ramón Ramírez	-...día tras día junto a mí... -Full.	-Schulter an Schulter, Tag für Tag... -Voll.
00:00:56,480 --> 00:01:00,020	Don Enrique	para que juntos hagamos de Alimentos Come & Bebe...	und so machen wir aus Iss & Trink Lebensmittel...
00:01:00,160 --> 00:01:03,080	Alle	¡el sabor más sabroso!	den schmackhaftesten Geschmack!
00:01:05,100 --> 00:01:07,720	Ramón Ramírez	<i>No jodan, ¡esto me va a tocar decir a mí también</i>	<i>Scheiße, das werde ich auch sagen müssen!</i>
00:01:08,280 --> 00:01:09,460	Ramón Ramírez	<i>¡Qué ridículos!</i>	<i>Wie lächerlich!</i>
00:01:11,040 --> 00:01:12,320	Ramón Ramírez	<i>Lameculos detectado.</i>	<i>Arschkriecher geortet.</i>
00:01:13,580 --> 00:01:15,170	Ramón Ramírez	<i>Seguro le apesta la lengua a caca.</i>	<i>Bestimmt riecht er nach Kacke.</i>
00:01:17,510 --> 00:01:21,900	Don Enrique	Yo quiero aprovechar este maravilloso momento de alegría y hermandad para darle la bienvenida...	In diesem Moment der Freude und Brüderlichkeit begrüße ich...

00:01:21,930 --> 00:01:22,940	Ramón Ramírez	¡No!	Bloß nicht!
00:01:23,180 --> 00:01:25,680	Don Enrique	...al más joven miembro de esta empresa.	das jüngste Mitglied dieser Firma.
00:01:25,730 --> 00:01:30,650	Ramón Ramírez, Don Enrique	-¡Que no sea yo! -Un profesional exitoso que acaba de hermanarse con el departamento de marketing.	-Bitte nicht ich! -Ein erfolgreicher Fachmann für Marketing.
00:01:30,690 --> 00:01:32,150	Ramón Ramírez	Bien, dijo exitoso, ¡no soy yo!	Erfolgreich? Also nicht ich!
00:01:32,250 --> 00:01:33,820	Don Enrique, Ramón Ramírez	-Por favor, un aplauso para... -¿Para quién?	-Einen Applaus für... -Für wen?
00:01:33,860 --> 00:01:35,820	Don Enrique, Ramón Ramírez	-¡Ramón Ramírez! -¡Putá madre!	-Ramón Ramírez! -Verflixt!
00:01:35,820 --> 00:01:38,770	Ramón Ramírez	Gracias, gracias. ¡Gracias dije!	Danke, danke. Danke habe ich gesagt!
00:01:39,600 --> 00:01:40,930	Ramón Ramírez	Full... ¡Que no me haga hablar!	Voll... Nur keine Ansprache!
00:01:40,950 --> 00:01:42,540	Don Enrique, Ramón Ramírez	-¿Unas palabritas, Ramírez?. -¡Verga!	-Ein paar Worte?. -Scheiße!
00:01:42,580 --> 00:01:47,570	Ramón Ramírez	Bueno, eh, primeramente... Ve, una mosca, ¡oh!	Also, zuallererst... Oh, eine Fliege!
00:01:47,610 --> 00:01:48,610	Don Enrique, Ramón Ramírez	-Ramírez. -¡Presente!	-Ramírez. -Ja!
00:01:48,670 --> 00:01:50,610	Don Enrique, Ramón Ramírez	-¿Está bien? -Perdón, sí.	-Geht es Ihnen gut? -Entschuldigung, ja.
00:01:50,930 --> 00:01:55,820	Ramón Ramírez	Primeramente, gracias por la invitación a Don Enrique y a todos ustedes,	Zuallererst ein Dankeschön an Don Enrique und euch alle für die Einladung.
00:01:56,360 --> 00:01:58,780	Ramón Ramírez	esperando que seamos grandes compañeros.	Ich hoffe, wir werden tolle Kollegen.
00:01:58,920 --> 00:01:59,660	Kollege 1, Ramón Ramírez	-¡Bro! -Full.	-Bro! -Voll.
00:02:00,180 --> 00:02:01,600	Ramón Ramírez	Y por qué no grandes amigos.	Oder sogar Freunde.
00:02:02,120 --> 00:02:06,060	Ramón Ramírez	Amigos con estos, pero con vos, mamita rica, tengo otros planes.	Mit dir, du heißes Ding, habe ich anderes vor.
00:02:06,490 --> 00:02:08,090	Ramón Ramírez	¡Moza del jefe detectada!	Oh nein, Geliebte geortet!
00:02:08,300 --> 00:02:09,350	Ramón Ramírez	¡Hazte el loco, hazte el loco!	Tu, als wäre nichts!
00:02:09,650 --> 00:02:10,120	Ramón Ramírez	¡Salud!	Zum Wohl!
00:02:10,620 --> 00:02:12,060	Alle	¡Salud!	Zum Wohl!
00:02:12,110 --> 00:02:13,460	Ramón Ramírez	Ahora sí a lo que vinimos	Nun können wir loslegen.
00:02:14,090 --> 00:02:15,400	Ramón Ramírez	Aguanta, no no.	Moment mal.
00:02:15,640 --> 00:02:17,410	Ramón Ramírez	Acuérdate de lo que pasó la última vez que tomaste.	Denk an letztes Mal.
00:02:17,480 --> 00:02:19,570	Ramón Ramírez	No puedes quedar mal con tus nuevos colegas.	Du darfst kein schlechtes Bild abgeben.

00:02:19,686 --> 00:02:21,800	Ramón Ramírez	<i>Hay que empezar este trabajo con pie derecho.</i>	<i>Du musst diesen Job richtig angehen.</i>
00:02:22,850 --> 00:02:24,170	Ramón Ramírez	<i>Ah, qué chuchas, ¡un traguito!</i>	<i>Ach, nur ein Schlückchen!</i>
00:02:27,500 --> 00:02:28,610	Ramón Ramírez	<i>¿Qué pasó? ¿Dónde estoy?</i>	<i>Was ist los? Wo bin ich?</i>
00:02:28,980 --> 00:02:31,240	Ramón Ramírez	<i>Puta madre, trago barato ha sido esta huevada.</i>	<i>Verdammtter Fusel.</i>
00:02:31,460 --> 00:02:32,750	Kollege 1	<i>¡Que viva Don Enrique!</i>	<i>Hoch lebe Don Enrique!</i>
00:02:33,290 --> 00:02:34,490	Ramón Ramírez	<i>Sí, ¡que viva!</i>	<i>Hoch!</i>
00:02:34,580 --> 00:02:35,590	Ramón Ramírez	<i>Que viva lejos, pero.</i>	<i>Aber weit weg...</i>
00:02:35,630 --> 00:02:38,320	Pérez	<i>Bueno, bueno, bueno, alguien necesita recarga.</i>	<i>Da braucht wohl jemand Nachschub.</i>
00:02:38,340 --> 00:02:39,800	Ramón Ramírez	<i>Ay no, ya viene este lameculos.</i>	<i>Da kommt der Arschkriecher.</i>
00:02:39,850 --> 00:02:41,700	Ramón Ramírez	<i>De ley está haciendo espionaje para el jefe.</i>	<i>Spioniert sicher für den Chef.</i>
00:02:41,720 --> 00:02:44,330	Pérez, Ramón Ramírez	<i>-¿Un traguito, Ramírez? -No, no, no, gracias, así estoy bien.</i>	<i>-Noch etwas zu trinken? -Nein, danke, bin zufrieden.</i>
00:02:44,580 --> 00:02:47,010	Ramón Ramírez	<i>Lo que pasa es que me chumo bien rápido.</i>	<i>Ich vertrage sehr wenig.</i>
00:02:47,740 --> 00:02:51,170	Don Enrique	<i>¿Cuál "no, muchas gracias" pues, cuál "así estoy bien", cuál "me chumo muy rápido" pues?</i>	<i>Was soll heißen "bin zufrieden", "vertrage sehr wenig"?</i>
00:02:51,250 --> 00:02:54,190	Don Enrique	<i>Levántese y tómese un trago ya, Ramírez, relájese que no está en la oficina.</i>	<i>Trinken Sie etwas, wir sind hier nicht im Büro.</i>
00:02:54,230 --> 00:02:57,370	Ramón Ramírez	<i>¡Claro, Don Enrique! Y yo creí que lo del colegio era presión social.</i>	<i>Sicher! Und ich dachte, das in der Schule wäre Gruppenzwang.</i>
00:02:57,400 --> 00:03:01,490	Ramón Ramírez, Don Enrique	<i>-¡Dios! -Que se levante, le digo, ¡que venga a bailar como la gente, Ramírez!</i>	<i>-Oh Gott! -Stehen Sie doch auf und tanzen Sie, Ramírez!</i>
00:03:01,530 --> 00:03:04,840	Ramón Ramírez	<i>No, no, no, muchas gracias, así estoy bien, sentadito, muchas gracias, así nomás.</i>	<i>Nein danke, ich möchte sitzen bleiben.</i>
00:03:04,870 --> 00:03:07,360	Don Enrique, Ramón Ramírez	<i>-Bueno, sentado y todo, salud. -¡Salud, jefe!</i>	<i>-Na gut, dann zum Wohl. -Zum Wohl, Chef!</i>
00:03:07,420 --> 00:03:08,560	Pérez, Ramón Ramírez	<i>-¡Salud! -¡Salud!</i>	<i>-Zum Wohl! -Zum Wohl!</i>
00:03:08,660 --> 00:03:10,180	Ramón Ramírez	<i>Lameculos de verga.</i>	<i>Scheiß Arschkriecher.</i>
00:03:10,260 --> 00:03:11,920	Don Enrique, Pérez	<i>-Salud, Pérez. -Salud, jefe.</i>	<i>-Zum Wohl, Pérez. -Zum Wohl, Chef.</i>
00:03:13,160 --> 00:03:15,640	Ramón Ramírez	<i>Pérez, ¡eres lo máximo!</i>	<i>Pérez, du bist der Beste!</i>
00:03:15,670 --> 00:03:17,210	Pérez	<i>No, ¡tú eres lo máximo!</i>	<i>Nein, du bist der Beste!</i>
00:03:17,300 --> 00:03:19,240	Ramón Ramírez	<i>No loco, ¡es porque estoy al lado tuyo!</i>	<i>Nur, weil ich neben dir stehe!</i>
00:03:20,060 --> 00:03:22,300	Pérez, Ramón Ramírez	<i>-Salud, pana. -¡Salud, loco!</i>	<i>-Zum Wohl, Kumpel! -Zum Wohl!</i>

00:03:25,660 --> 00:03:28,940	Ramón Ramírez	¡Salud, Kikín! <i>No te entendí nada, gil.</i>	Zum Wohl, Kikín! <i>Habe kein Wort verstanden, du Spack.</i>
00:03:30,230 --> 00:03:32,810	Chefin, Ramón Ramírez	-¿Un bocadito? <i>-Muchas gracias, doña del jefe, ya estoy borracho.</i>	-Einen Snack? <i>-Danke, Chefin, bin schon betrunken.</i>
00:03:33,080 --> 00:03:35,130	Ramón Ramírez	<i>Fresco, hazte el sobrio y habla despacio.</i>	<i>Sprich langsam, um nüchtern zu wirken.</i>
00:03:35,690 --> 00:03:38,780	Ramón Ramírez	Mu chas gra cias, se ño ra...	Dan ke schön...
00:03:39,560 --> 00:03:44,170	Chefin	Qué lindo, no sabía que habían contratado una persona con capacidades especiales en la empresa.	Wie toll, ich wusste nicht, dass wir eine Person mit Behinderung eingestellt haben!
00:03:44,240 --> 00:03:46,570	Chefin	¡Es que mi esposo tiene tan buen corazón	Mein Mann hat ein so großes Herz!
00:03:46,690 --> 00:03:48,650	Ramón Ramírez	Vie ja im bé...	Al te Dumpf ba...
00:03:48,720 --> 00:03:50,650	Ramón Ramírez	<i>Digo: ¡vieja imbécil!</i>	<i>Ich meinte: alte Dumpfbacke!</i>
00:03:50,740 --> 00:03:54,920	Ramón Ramírez	<i>Hijueputa, ese Kikín ha sido un chuchas, si no parece, no.</i>	<i>Scheiße, dieser Kikín ist ein richtiger Macker, wer hätte das gedacht.</i>
00:03:55,140 --> 00:03:56,590	Don Enrique	¡Hazte cargo! ¡Hazte cargo, carajo!	Lenk sie ab!
00:03:57,040 --> 00:03:58,490	Ramón Ramírez	¡Vieja! Eh, digo, eh...	Alte! Eh, ich meine...
00:03:58,880 --> 00:04:01,570	Ramón Ramírez	<i>Mire acá, señora, ¡o me despiden antes de la primera quincena!</i>	<i>Schauen Sie her, sonst werde ich gefeuert!</i>
00:04:01,970 --> 00:04:04,290	Ramón Ramírez	¿Qué digo? Ah, ya. ¿Un traguito?	Was wollte ich sagen? Ach, ja! Einen Drink?
00:04:05,300 --> 00:04:07,780	Chefin, Ramón Ramírez	-¡Gota doble! -¡Esa man!	-Auf ex! -Die ist mir ja eine!
00:04:12,300 --> 00:04:15,610	Ramón Ramírez	<i>Puta madre, están recogiendo la vaca y yo no tengo ni medio.</i>	<i>Scheiße, er sammelt Geld für Getränke und ich habe keinen Cent.</i>
00:04:16,170 --> 00:04:17,170	Ramón Ramírez	¿Y ahora qué hago?	Was soll ich tun?
00:04:18,520 --> 00:04:19,520	Ramón Ramírez	¡Ya sé!	Ich weiß!
00:04:23,090 --> 00:04:24,460	Ramón Ramírez	¡Me salvé!	Gerettet!
00:04:24,900 --> 00:04:26,520	Pérez, Ramón Ramírez	-¡Gracias! -¡Qué pilas que soy!	-Danke! -Wie schlau ich doch bin!
00:04:26,730 --> 00:04:29,970	Ramón Ramírez	<i>Uy, ¡compañerita!</i>	<i>Oh, là, là!</i>
00:04:30,970 --> 00:04:32,370	Ramón Ramírez	Hola, ¿qué hace?	Hey, wie geht's?
00:04:33,730 --> 00:04:35,480	Ramón Ramírez	<i>Venga, venga, ¡cáigase aquí!</i>	<i>Komm nur her!</i>
00:04:35,680 --> 00:04:37,160	Kollegin 2	Bienvenido a la empresa.	Willkommen in der Firma.
00:04:37,260 --> 00:04:39,290	Ramón Ramírez, Kollegin 2	-¡A tu salud! -¡Salud!	-Auf dein Wohl! -Zum Wohl!
00:04:41,840 --> 00:04:44,200	Ramón Ramírez	<i>Esta está que quiere clarito.</i>	<i>Die will's ganz eindeutig.</i>
00:04:44,930 --> 00:04:47,800	Ramón Ramírez	<i>Esta solo de pasar factura está adobadita.</i>	<i>Vom Rechnungen ausstellen wird sie schon scharf.</i>
00:04:48,270 --> 00:04:50,330	Ramón Ramírez	¡Es hermosa!	Sie ist wunderschön!

00:04:50,570 --> 00:04:53,020	Ramón Ramírez	<i>Si no aprovecho ahorita soy un...</i>	<i>Wenn ich diese Chance nicht nutze, bin ich ein...</i>
00:04:55,530 --> 00:04:58,184	Ramón Ramírez	<i>¿Qué? ¡Señora!</i>	<i>Was zur Hölle?</i>
00:04:58,221 --> 00:05:01,280	Chefin, Ramón Ramírez	-¡Papito! -¡Esto no es de Dios, esto está mal!	-Schätzchen! -Das ist schlecht, sehr schlecht!
00:05:01,360 --> 00:05:02,740	Pérez	Mal si nos cacha Don Enrique.	Nur, wenn der Chef uns sieht.
00:05:03,160 --> 00:05:05,000	Ramón Ramírez, Chefin	-¿Qué hicimos? -¿Qué no hicimos?	-Was haben wir gemacht? -Alles!
00:05:05,360 --> 00:05:07,640	Chefin	Más bien sácate el condón y apúrate para irnos de aquí.	Entferne das Kondom und nur weg von hier.
00:05:07,680 --> 00:05:09,810	Ramón Ramírez	<i>¿Condón? Bueno, al menos usamos condón.</i>	<i>Kondom? Wenigstens das.</i>
00:05:09,900 --> 00:05:11,720	Ramón Ramírez, Pérez	-A ver. -Yo no lo buscaría adelante.	-Okay. -Ich würd's nicht vorne suchen.
00:05:13,420 --> 00:05:14,660	Pérez	¡Bienvenido a la empresa!	Willkommen in der Firma!