



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Rezeption türkischer Fernsehserien in der
arabischen Welt und ihr Einfluss auf Gesellschaft und
Sprache

verfasst von / submitted by

Mag. Elisabeth Cerny, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 676

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Arabische Welt: Sprache und
Gesellschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen meinen tief empfundenen Dank aussprechen, die mich nicht nur beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben, sondern mir auch während der gesamten Studienzeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka, der mit seinem schier unerschöpflichen Wissen über und seiner ansteckenden Begeisterung für die arabischen Dialekte mein Interesse an der Dialektologie geweckt und mir hinsichtlich der Bearbeitung des gewählten Themas große Freiheit gelassen hat. Ohne seine hilfreichen Denkanstöße und seine Ermutigung in allen Phasen des Studiums würde die Masterarbeit in dieser Form nicht vorliegen.

Tief verbunden und dankbar bin ich meiner Freundin Vera Jirak für ihre Hilfestellung bei der Nutzung diverser sozialer Medien zu Recherchezwecken, ihren Zuspruch in Zeiten, in denen ich am Gelingen der Arbeit gezweifelt habe, sowie die Durchsicht der türkischen Transkriptionen.

Ein herzliches Dankeschön für zahllose anregende Gespräche, wertvolle Ratschläge, laufende Motivation, gewissenhaftes Korrekturlesen dieser Arbeit und Nachhilfe im Umgang mit dem Eigenleben des Computers geht auch an Ronald Ruzicka, Ruth Hammerschmied, Ernst Oberklammer, Regina Ben Houmane und Sonja Greiner.

Abschließend möchte ich mich von ganzem Herzen bei meinem Vater für die Unterstützung in allen Lebenslagen bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
1.1 Forschungsstand	2
1.2 Methodische Vorgehensweise	3
1.3 Anmerkungen zu Transkription und Übersetzungen	3
2. HISTORISCHER ÜBERBLICK ÜBER DIE ENTWICKLUNG ZYKLISCH-SERIELLER NARRATIONSFORMEN	4
2.1 Serielles Erzählen in der arabischen Tradition	4
2.2 Serielles Erzählen in der abendländischen Tradition bis zum 20. Jahrhundert	6
2.3 Serielle Erzählformen ab dem 20. Jahrhundert in der westlichen Welt	8
2.3.1 Kinoserien	8
2.3.2 Radioserien	9
2.3.3 Fernsehserien	9
2.4 Die Entwicklung des Seriengenres in der arabischen Welt	12
2.4.1 Umbrüche in der Medienlandschaft der arabischen Welt in den 1990er Jahren	14
2.4.2 Ramadan-Serien	16
2.4.3 Die Auswirkungen des Syrien-Konflikts auf die Produktion von TV-Serien	20
2.4.4 Die Rezeption ausländischer Serien in der arabischen Welt	21
3. DIE ANFÄNGE DER REZEPTION TÜRKISCHER FERNSEHSERIEN IN DER ARABISCHEN WELT	23
3.1 Vom billigen Lückenfüller zum Quotenhit	23
3.2 Tabubruch als Auslöser einer beispiellosen Fankultur: <i>Noormania</i>	25
3.3 Rechtsgutachten religiöser Autoritäten als Ausdruck einer zunehmenden Medienhysterie	27
3.4 Vom Sensationserfolg zur Quelle der türkischen <i>Soft Power</i> in der arabischen Welt	31
4. FERNSEHSERIEN ALS QUELLE DER TÜRKISCHEN <i>SOFT POWER</i> IN DER ARABISCHEN WELT	33
4.1 <i>Soft Power</i> nach Joseph S. Nye	33
4.1.1 Die arabisch-türkischen Beziehungen im Wandel: vom Osmanischen Reich zur türkischen <i>Soft Power</i> in Nahost	36
4.2 Die Politisierung türkischer Fernsehserien	39
4.3 Türkische Serien im Dienst neo-osmanischer Kulturpolitik	42
4.4 Gründe für die anhaltende Popularität türkischer Serien in der arabischen Welt	44
4.4.1 Die Synchronisation in verschiedenen arabischen Varietäten	46
4.4.2 Die Adaption der türkischen Serien an den arabischen Kontext	47
4.4.3 Die kulturelle Nähe	48
4.4.4 Themenvielfalt, die an Tabus rührt	49
4.4.5 Fokussierung auf Frauen	49
4.4.6 Drehorte	50
4.4.7 Produktionsqualität	50
4.5 Die Absetzung türkischer Serien durch den panarabischen Sender MBC	51
4.6 Die Bilanz der türkischen <i>Soft Power</i>	52
5. DIE SERIE <i>ŽƏSŪR W ƏŽ-ZAMĪLA</i> UND IHRE REZEPTION IN DER ARABISCHEN WELT	55
5.1 Allgemeine Informationen zur Serie	55
5.2 Erzähltechnik	57
5.2.1 Musikalische Untermalung	59

5.3	Handlung	61
5.4	Charaktere.....	64
5.4.1	Žəsūr ‘Aləmdārōglū.....	65
5.4.2	Sūhān Kōrlūdāğ.....	66
5.4.3	Taḥsīn Kōrlūdāğ.....	66
5.4.4	Kōrhān Kōrlūdāğ.....	67
5.4.5	Žāhida Kōrlūdāğ.....	67
5.4.6	Mihrībān	68
5.4.7	Bōlent	68
5.4.8	Bānū	69
5.4.9	Kəməl	69
5.4.10	Šīrīn	69
5.4.11	‘Ādila	70
5.4.12	Riḍā Tšīrbīžī.....	70
5.5	Rollenbesetzung.....	72
5.6	Geschlechterrollen und ihre Inszenierung	72
5.7	Synchronisation	75
5.7.1	Synchronisationsprozess	77
5.7.2	Übersetzungsmethoden	79
5.7.2.1	Wörtliche Übersetzungen	79
5.7.2.2	Entlehnungen	80
5.7.2.3	Transposition	81
5.7.2.4	Strukturänderung einer Konstituente.....	81
5.7.2.5	Verwendung von Synonymen und Antonymen.....	82
5.7.2.6	Änderung des Grades des Explizierens	82
5.7.2.7	Änderung eines Sprechaktes.....	83
5.7.2.8	Paraphrase.....	83
5.7.2.9	Anpassung von Redensarten / idiomatischen Wendungen / Stilfiguren	83
5.7.2.10	Übersetzung von kulturspezifischen Ausdrücken.....	85
5.7.2.11	Übersetzung weiterer Fremdsprachen.....	86
5.7.2.12	Übersetzung von Höflichkeitsformeln	86
5.7.2.13	Übersetzung von Schimpfwörtern, Kraftausdrücken und Flüchen	89
5.8	Selbstzensur von Medienunternehmen in der arabischen Welt.....	90
5.9	Die Rezeption der Serie und ihrer Hauptdarsteller.....	92
6.	EINFLUSS DER TÜRKISCHEN TV-PRODUKTIONEN AUF GESELLSCHAFT UND SPRACHE IN DER ARABISCHEN WELT	93
6.1	Einfluss auf die Gesellschaft	93
6.2	Einfluss auf die Sprache	98
6.2.1	Die Wahrnehmung von Dialekten als Synchronsprache ausländischer Produktionen.....	101
7.	CONCLUSIO UND AUSBLICK	103
8.	LITERATURVERZEICHNIS.....	107
8.1	Monographien und akademische Abschlussarbeiten.....	107
8.2	Beiträge in Fachzeitschriften und Sammelwerken	109
8.3	Internetquellen	112
8.3.1	Dokumentationen, Zeitungsartikel und Beiträge ohne Autorenangabe	116
8.3.2	Episoden der Fernsehserie <i>Žəsūr w əž-Žamīla</i> / <i>Cesur ve Güzel</i> im Internet... 117	
8.4	Enzyklopädien, Wörterbücher und Grammatiken	117

8.4.1	Online-Wörterbücher	118
9.	ANHANG	119
9.1	Die Entwicklung der Exportumsätze türkischer Fernsehserien (2008-2016).....	119
9.2	Eine Auswahl der beliebtesten türkischen Fernsehserien in der arabischen Welt ..	119
9.3	Türkische Serien humoristisch betrachtet.....	122
9.4	Detailauswertung der Online-Befragung der <i>Tageszeitung Al-Wasaf</i> zur Wahrnehmung arabischer Varietäten als Synchronsprache	134
10.	ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT.....	138
10.1	Zusammenfassung (Deutsch)	138
10.2	Abstract (English).....	139

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1:	Cliffhanger in der Fernsehserie <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i> , (Screenshot: F 64, 18:24).....	5
Abb. 2:	Szene aus <i>Hārib min al-Ayyām</i> (Screenshot - YouTube-Video)	13
Abb. 3:	Plakatwerbung für Ramadanserien in Kairo	17
Abb. 4:	Szene aus <i>Bāb al-Hāra</i> (Folge 26 der 2. Staffel auf YouTube).....	18
Abb. 5:	Szene aus <i>Ġarābīb Sūd</i> (Screenshot, Folge 1 auf YouTube).....	19
Abb. 6:	Die Protagonisten der Serie <i>Nūr</i> (Screenshot aus dem Vorspann der Serie - YouTube-Video).....	25
Abb. 7:	Karikaturen zu den gesellschaftlichen Auswirkungen der Ausstrahlung der Serie <i>Nūr</i>	30
Abb. 8:	Karikatur zur Wahrnehmung der Serie <i>Nūr</i> in der arabischen Welt	31
Abb. 9:	Die Spielarten der Macht nach Joseph Nye mit deutscher Übersetzung.....	34
Abb. 10:	Szene aus <i>Tal der Wölfe - Palästina</i> (Screenshot des Trailers auf YouTube, Sequenz 01:39)	41
Abb. 11:	Die Wahrnehmung der Türkei in der arabischen Welt 2011-2013	45
Abb. 12:	Programmankündigung für <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i> auf LBC.....	56
Abb. 13:	Untertitelung türkischer Popmusik in der Serie <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i>	61
Abb. 14:	Figurenensemble der Serie <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i>	65
Abb. 15:	Kulturelle Nähe am Beispiel von Gesten in der Fernsehserie <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i> , (Screenshot: F 7, 26:55)	77
Abb. 16:	Beispiel von Zensur einer als anstößig eingestuften Szene in der Serie <i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i>	91
Abb. 17:	Ergebnisse der von der Tageszeitung <i>Al-Wasaf</i> 2017 initiierten Online-Umfrage zur Eignung arabischer Varietäten für die Synchronisation ausländischer TV-Produktionen.....	102
Abb. 18:	Karikatur: Es wird eine türkische Serie sein, und wir werden nimmer sein...	106
Abb. 19:	Exportumsätze türkischer TV-Serien 2008-2016.....	119
Abb. 20:	Karikatur: Wie Frauen und Männer türkische Serienhelden sehen.....	122
Abb. 21:	Karikatur: Schwärmerei für den Hauptdarsteller der Serie <i>Nūr</i>	122
Abb. 22:	Karikatur: "Liebe <i>alla turca</i> "	123
Abb. 23:	Karikatur "Die Sucht nach türkischen Fernsehserien"	123
Abb. 24:	Karikatur: Der Einfluss türkischer Fernsehserien auf die Gesellschaft	124
Abb. 25:	Karikatur: Facetten des Serienfiebers; Lamīs und Muhannad, das Traumpaar des arabischen Fernsehpublikums	125
Abb. 26:	Karikatur: "Türkische Serien"; Schwärmerei für die Hauptdarsteller der Serien <i>Sanawāt ad-Dayāʿ</i> und <i>Nūr</i>	125
Abb. 27:	Karikatur: "Türkische Fernsehserien"	126

Abb. 28: Karikatur: Auswirkungen der Ausstrahlung türkischer Fernsehserien auf die Gesellschaft in arabischen Ländern.....	126
Abb. 29: Karikatur: "Scheidungsfälle aufgrund der türkischen Serie <i>Nūr</i> "	127
Abb. 30: Karikatur: "Deutlicher Anstieg der Scheidungsraten"	127
Abb. 31: Karikatur: Jedem das Seine	128
Abb. 32: Karikatur: Die Auswirkungen des Konsums türkischer Serien	128
Abb. 33: Karikatur: Gebete weiblicher Fans türkischer Fernsehserien	129
Abb. 34: Karikatur: Vernachlässigung familiärer Pflichten aufgrund exzessiven Konsums türkischer Serien.....	129
Abb. 35: Karikatur: Prioritätensetzung in Zeiten türkischer Fernsehserien.....	130
Abb. 36: Karikatur: "Haben türkischen Serien einen Einfluss darauf, wie Männer die Frau wahrnehmen?"	130
Abb. 37: Karikatur: Wie man sich erfolgreich vor grassierendem Serienfieber schützt.....	131
Abb. 38: Karikatur: Kritik am Fernsehen als Moralvermittlungsinstanz.....	132
Abb. 39: Karikatur: Der Konsum türkischer Serien entzieht der arabischen Gesellschaft den Sinn für Anstand, Moral und Tradition	132
Abb. 40: Karikatur: Die Liebe der arabischen Welt zu türkischen TV-Serien	133
Abb. 41: Karikatur: Das Aus für die türkischen Fernsehserien auf MBC	133

1. EINLEITUNG

Im Sommer des Jahres 2008 sorgte die Ausstrahlung der türkischen Fernsehserie *Nūr* ("Licht") im Hauptabendprogramm des panarabischen Privatsenders MBC (*Middle East Broadcasting Center*)¹ für Furore in der arabischen Welt. Indem sie allein in Saudi-Arabien täglich drei bis vier Millionen Zuschauer vor die Bildschirme lockte bzw. zum Serienfinale am 30. August 2008 rund 85 Millionen Zuseher - darunter 50 Millionen Frauen - im gesamten arabischen Raum vor den Fernsehgeräten versammelte,² entwickelte sich der türkische TV-Export zum Straßenfeger und verdrängte sogar die Tagespolitik als Gesprächsthema Nummer eins.

Die kollektive Begeisterung ging mit leidenschaftlichen Debatten über die Geschlechterrollen sowie einer noch nie dagewesenen Fankultur einher, in deren Rahmen die türkischen Darsteller plötzlich wie Popstars verehrt wurden, - ein Phänomen, dem von den Medien das Etikett *Noormania*³ verpasst wurde. Was *Nūr* von den vielen im arabischen Satellitenfernsehen gesendeten Serien unterschied, ist die Tatsache, dass kein gesellschaftliches Tabu ausgespart wurde: Das arabische Fernsehpublikum bekam erstmals Realitäten einer muslimisch geprägten Gesellschaft präsentiert, über die sonst der Mantel des Schweigens gebreitet wird: Ehebruch, Abtreibung, voreheliche sexuelle Beziehungen, uneheliche Kinder, Alkoholkonsum,... Syrische und saudische Geistliche fühlten sich daraufhin berufen, mit Fatwas und Brandreden gegen die Ausstrahlung von *Nūr* anzukämpfen, doch ihre Warnungen vor dem Konsum der "dekadenten und unislamischen Serie" verhallten ungehört.

In weiterer Folge wurde der arabische Fernsehmarkt von Produktionen ähnlicher Machart überschwemmt, die die gleichen gesellschaftlichen Folgen zeitigten⁴. Obwohl die Serien von vielen Gegnern als politisches Instrument zur Ausdehnung des türkischen Einflusses im Nahen Osten bzw. als Ausdruck des türkischen Kulturimperialismus gedeutet wurden, konnten sie sich als eine nicht mehr wegzudenkende Größe im arabischen Raum etablieren. Nichts schien den Siegeszug der türkischen TV-Serien eindämmen zu können, bis der saudische Konzern MBC Anfang März 2018 verkündete, sämtliche türkischen TV-Formate aus dem Programm zu nehmen...

¹ Der saudische Medienkonzern MBC wurde 1991 in London gegründet; seit 2002 befindet sich der Sitz des Konzerns in Dubai. Inhaber des Medienunternehmens ist Walīd b. Ibrāhīm Āl Ibrāhīm, der Schwager des verstorbenen saudischen Königs Fahd b. ʿAbd al-ʿAzīz Āl Saʿūd. Aufgrund seines breit gefächerten Unterhaltungsangebotes erfreut sich MBC großer Reichweite und Popularität. Bei der Gestaltung der Fernsehinhalte wird jedoch penibel darauf geachtet, dass diese mit den politischen und wirtschaftlichen Interessen des Königshauses in Einklang stehen. <http://www.mbc.net/ar/corporate/about-us/history.html>. (Zugriff: 19.07.2018).

² Buccianti: *Dubbed Turkish Soap Operas*, S. 2.

³ basierend auf der englischen Transkription des Namens der Protagonistin der Serie *Nūr*. Vgl. Salamandra: *The Muḥannad Effect*, S. 46.

⁴ Krüger: *Eine kulturelle Revolution*.

1.1 Forschungsstand

Der selbst für Experten überraschende Erfolg der Fernsehserie *Nūr* im Jahr 2008 hat auch in den internationalen Medien beachtliches Echo hervorgerufen. Noch während die Serie ausgestrahlt wurde, begannen renommierte Printmedien wie die *New York Times*, *Le Monde*, *Le Monde diplomatique*, *Die Welt* oder *Al-Ahram Weekly*, um nur einige zu nennen, sich mit der gesellschafts- und kulturpolitischen Sprengkraft der türkischen Serien zu beschäftigen. Während die meisten der damals in europäischen und US-amerikanischen Blättern publizierten Artikel immer noch im Internet zu finden sind, ist der Großteil der Artikel und Kommentare in arabischen Tageszeitungen jener Zeit leider nicht mehr zugänglich. Zur Bewertung des Medienhypes um die ersten türkischen TV-Exporte aus arabischer Sicht ist man daher auf einschlägige wissenschaftliche Publikationen / Sekundärliteratur angewiesen.

Mit dem Nachlassen der Medienhysterie und dem ungebrochenen Siegeszug darauf folgender türkischer Produktionen wie *Al- İşk al-Mamnu* ' ("Verbotene Liebe"), *Fāṭma* oder *Wādī aḍ-Ḍiʿāb* ("Tal der Wölfe") setzte ab 2009/2010 die systematische Erforschung der Rezeption türkischer Serien in der arabischen Welt durch Wissenschaftler verschiedener Disziplinen ein. Bis 2012 lag der Schwerpunkt auf Analysen der kulturellen und gesellschaftspolitischen Dimension der Serien. Ab 2013 setzte sich im akademischen Diskurs - offensichtlich vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche in Nahost im Zuge des Arabischen Frühlings sowie des mit zunehmender Heftigkeit ausgetragenen Konflikts in Syrien - verstärkt eine politische Lesart der türkischen Kulturexporte durch. Immer häufiger wurde das Konzept der *Soft Power* des Politikwissenschaftlers und ehemaligen stellvertretenden US-Verteidigungsministers Joseph Samuel Nye bemüht, um die gesellschaftlichen Entwicklungen in weiten Teilen der arabischen Gesellschaften zu erklären.

Letztgenannte Fachliteratur bildete den Ausgangspunkt für die Annäherung an ein mediales Phänomen, das aufgrund der überwiegend positiven Rezeption vornehmlich der weiblichen Bevölkerung in der arabischen Welt zu einem Politikum wurde. Allerdings ergab die Auswertung der Quellen recht bald, dass sowohl das Konzept der *Soft Power* als auch die von vielen Fachleuten ins Spiel gebrachte kulturelle Nähe zwischen der Türkei und der arabischen Welt zu kurz greifen, um eine umfassende Erklärung für die anhaltende Popularität türkischer TV-Serien im arabischen Raum zu liefern. Zu einem Gutteil beruht diese nämlich auf der Verwendung des syrisch-arabischen Dialekts als Synchronsprache, die in den Fachpublikationen zwar erwähnt, aber kaum vertieft wird.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, diese Lücke ein wenig mehr zu füllen und die Analyse der wichtigsten Gründe für die fortwährende Anziehungskraft dieses Genres auf das arabische

Fernsehpublikum um eine Facette, konkret die Untersuchung von Übersetzungsstrategien beim Synchronisationsprozess, zu erweitern. Zudem soll der Frage nachgegangen werden, warum einer beinahe schon unüberschaubar gewordenen Zahl an arabischen Serienproduktionen zum Trotz ausgerechnet türkische Produkte dermaßen populär geworden sind.

1.2 Methodische Vorgehensweise

Unter Bezugnahme auf die Theorie der *Soft Power* stützt sich die vorliegende Arbeit auf die Analyse und Interpretation von Fachliteratur und Zeitungsartikeln zur Wahrnehmung türkischer TV-Exporte im arabischen Raum. Anhand der Serie *Žasūr w əž-Žamīla* werden einzelne Episoden hinsichtlich sprachlicher Merkmale sowie der Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen und ihrer Wirkung auf das arabische Fernsehpublikum näher beleuchtet. Komplettiert wird das Bild der Wahrnehmung der Serie durch die Untersuchung und Auswertung von Zuseherkommentaren in Internet-Foren.

1.3 Anmerkungen zu Transkription und Übersetzungen

Die Umschrift von arabischen Namen und Begriffen folgt weitgehend den Vorgaben der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG); eine Ausnahme stellen die Diphthonge "ai" und "au" dar, die mit "ay" und "aw" wiedergegeben werden. Was die Wiedergabe von umgangssprachlichen Wendungen sowie Dialogen der untersuchten Fernsehserie bzw. der darin vorkommenden Namen betrifft, so wird in dieser Arbeit die im *Lehrbuch des Syrisch-Arabischen*⁵ verwendete Schreibweise herangezogen.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit werden im Deutschen geläufige Begriffe sowie bekannte Personen-, Städte- und Ländernamen (wie Scheich, Ramadan, Scheherezade, Beirut, etc.) weder kursiv gesetzt noch in Umschrift angeführt; aus ebendiesen Gründen wird in dieser Arbeit bei personenbezogenen Bezeichnungen auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet und nur die männliche Form gewählt. Gleichwohl sind die Angaben stets auf beide Geschlechter bezogen.

Sämtliche Übersetzungen wurden von der Verfasserin nach bestem Wissen angefertigt und spiegeln das Bemühen um einen Mittelweg zwischen einer möglichst nah am Ursprungstext orientierten Übersetzung und einer stilistisch gefälligen bzw. möglichst natürlich klingenden Übertragung wider.

⁵ Aldoukhi, Rima; Procházka, Stephan; Telič, Anna; Grigoryan, Narine. 2014. *Lehrbuch des Syrisch-Arabischen I. Praxisnaher Einstieg in den Dialekt von Damaskus*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 2-6.

2. HISTORISCHER ÜBERBLICK ÜBER DIE ENTWICKLUNG ZYKLISCH-SERIELLER NARRATIONSFORMEN

yāmkən bātfarraḏ ‘a l-musalsalāt w ‘ante ta‘ref al-musalsalāt kif bāt’asser ‘admiḡa n-nās.

"Möglicherweise schaut er sich zu viele Serien an, und du weißt ja, wie sehr Serien den Menschen aufs Hirn schlagen."⁶

Serien erfreuen sich über verschiedene Kulturen und Sprachen hinweg großer Beliebtheit und sind aus dem Fernsehalltag nicht mehr wegzudenken. Geschichten in Fortsetzungen zu erzählen und dabei Erwartungen zu schüren sowie Spannung zu erzeugen, ist allerdings keine Erfindung der Moderne, sondern reicht, wenn man die rhapsodische Überlieferung der *Ilias* und *Odyssee* mitberücksichtigt, bis in die Antike zurück.⁷

2.1 Serielles Erzählen in der arabischen Tradition

In der arabischen Tradition lassen sich die Wurzeln des seriellen Erzählens bis ins 8. Jahrhundert zurückverfolgen, als in Bagdad die Rahmenhandlung jener Sammlung von Erzählungen indisch-persischen Ursprungs aus dem Mittelpersischen ins Arabische übertragen wurde, die ab dem 9. Jahrhundert unter dem Titel *Alf Layla wa-Layla* ("Tausendundeine Nacht") bekannt werden sollte.⁸

Im Mittelpunkt dieser Rahmenhandlung steht Scheherezade, die Tochter des Wesirs des Königs Schahriyar, der aus tiefer Enttäuschung über die Untreue seiner Ehefrau jeden Tag Jungfrauen heiratet, die er nach der Hochzeitsnacht töten lässt. Mit dem Ziel, das Königreich, in dem beinahe alle jungen Frauen Schahriyars Furor zum Opfer gefallen sind, vor dem Untergang zu bewahren, meldet sich Scheherezade freiwillig für die Hochzeit mit dem verbitterten König. Indem sie ihrem Mann jede Nacht eine Geschichte voller aufregender Abenteuer erzählt, die sie im Augenblick höchster Spannung unterbricht und deren Ausgang sie stets erst in der darauffolgenden Nacht enthüllt, gelingt es ihr, einen Aufschub ihrer Hinrichtung zu erwirken. Tausendundeine Nacht lang zieht Scheherezade den König in den Bann ihrer Erzählungen, bis er "geläutert zur Einsicht gelangt und als gerechter Herrscher und glücklicher Mensch aus den Erzähl Nächten hervorgeht".⁹

Die auf einer schriftlichen Quelle basierte Überlieferung von *Alf Layla wa-Layla* wurde im Laufe der Zeit mehrfach überarbeitet, d.h. mündlich wie schriftlich erweitert. In diesem Prozess spielte der Berufsstand des *ḥakawātī* (Pl. *ḥakawātīya*), des professionellen

⁶ Leicht sarkastische Bemerkung des Antagonisten Riḏā in der Serie *Žasūr w əḏ-Žamīla* (F 96; 22:02) in Bezug auf den Serienhelden Žasūr; freiere Übersetzung der Verfasserin unter Berücksichtigung der türkischen Originalversion: *Bir de, çok dizi izliyor, ama yani biliyorsun, diziler insanlar üzerinde çok etkili.* (F XXVI; 51:48) "Außerdem schaut er sich zu viele Serien an. Aber du weißt ja, Serien haben eine große Wirkung auf die Menschen."

⁷ Vgl. Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 52.

⁸ EI² online, s.v. *Alf Layla wa-Layla*.

⁹ Vgl. Barthel: *Lexikon Arabische Welt*, s.v. Scheherezade bzw. Ott: *Magische Märchenstunde*.

Geschichtenerzählers, eine wesentliche Rolle, denn die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* wurden nicht nur erzählt, sondern entsprechend der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *ḥikāya* auch dargestellt.¹⁰ Unter den Erzählungen, mit denen die *ḥakawātīya* die Rahmenhandlung von *Alf layla wa-Layla* zur Unterhaltung ihres Publikums ausschmückten, fanden sich u.a. Liebesgeschichten, lehrreiche Anekdoten, aber auch derbe Witze. Je nach persönlicher Vorliebe und Prägung der Verfasser von Handschriften wurden sie in die Sammlung von *Tausendundeiner Nacht* integriert.¹¹ In der westlichen Welt sollte die Geschichtensammlung auf Basis der Übersetzung des französischen Orientalisten Antoine Galland (1646-1715) zum Sinnbild orientalischer Erzählkunst avancieren.

Nicht nur *Alf Layla wa-Layla*, sondern auch die arabischen Berufserzähler selbst sind im Kontext des seriellen Erzählens zu sehen, da sie ihre Geschichten kommerziell reproduzierten, genauer gesagt deren Fortgang von der Zahlungsbereitschaft ihres Publikums abhängig machten.¹² Obwohl die Erzähltradition der Geschichtenerzähler erst seit dem 18. Jahrhundert schriftlich belegt ist, geht die Wissenschaft davon aus, dass sich die *ḥakawātīya* bereits ab dem 15. Jahrhundert der Technik des Cliffhangers¹³ zur Publikumsbindung bedient haben.¹⁴



Abb. 1: Cliffhanger in der Fernsehserie *Ḥāsūr w aḏ-Ḥamīla*, (Screenshot: F 64, 18:24)

¹⁰ Zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert erfuhr der Begriff *ḥikāya* einen Bedeutungswandel: von "Nachahmung einer Handlung" bzw. "darstellerischer Imitation" hin zu "Geschichte". Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 164 ff.

¹¹ Vgl. Macdonald: *The Earlier History of the Arabian Nights*, S. 369 ff.

¹² Schlütz: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 10.

¹³ Mit Cliffhanger wird eine Erzähltechnik bezeichnet, die darin besteht, die serielle Erzählung im Moment größter Spannung zu unterbrechen, um "den Leser, Hörer oder Zuseher zu veranlassen, die Fortsetzung herbeizusehnen und diese dann später zu rezipieren." Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 15 ff.

Der Begriff geht auf die Zeit der Stummfilmserien im Kino der 1910er bis 1920er Jahre zurück und spielt auf das Ende einer Episode an, bei der der Held an einer Klippe hing und der Zuseher sich fragte, ob der Protagonist in den Tod stürzen würde oder nicht. Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Cliffhanger.

¹⁴ Mehr über die "Virtuosität und Meisterschaft" (*ṣaṭāra wa mahāra*) des *ḥakawātī*, die Geschichte just in jenem Augenblick zu unterbrechen, "an der es die Gemüter drängt, ihr Ende zu hören", ist in al-Qāsimīs Ende des 19. Jahrhunderts kompilierten *Qāmūs aṣ-ṣināʿāt aṣ-ṣāmīya* (https://archive.org/details/qamoos_al-sana3at_al-shameyah/page/n3 - Zugriff: 06.07.2018) nachzulesen (S. 112-114). Vgl. Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 169 ff.

Die Berufserzähler wurden für größere Feste als professionelle Unterhalter engagiert, wirkten jedoch vornehmlich in den ab dem 16. Jahrhundert aufkommenden Kaffeehäusern vor ausschließlich männlichem Publikum. Diese Erzähltradition sollte bis Mitte des 20. Jahrhunderts florieren.

2.2 Serielles Erzählen in der abendländischen Tradition bis zum 20. Jahrhundert

In der abendländischen Prosaliteratur fand die in *Tausendundeiner Nacht* vorhandene Struktur aus Rahmengeschichte und einer quasi unendlichen Binnengeschichte ihre Fortsetzung in Werken wie Giovanni Boccaccios *Decamerone* (um 1350), Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (ca. 1390) oder auch Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795).¹⁵

Eine regelrechte Blüte erlebte das serielle Erzählen im 19. Jahrhundert, als die Industrialisierung auch den Literaturbetrieb erfasste: Die stark zunehmende Alphabetisierung ging mit einem steigenden Bedürfnis nach Unterhaltungsliteratur einher, dem dank der Erfindung preisgünstiger Drucktechniken wie der dampfdruckbetriebenen Rotationsdruckmaschine Rechnung getragen werden konnte.¹⁶ Es waren Zeitschriften und Tageszeitungen, die den Fortsetzungs- bzw. Feuilletonroman¹⁷ als Produkt für ein Millionenpublikum und damit als direkten literarischen Vorläufer moderner Fernsehserien etablierten. Die Geschichten wurden nach und nach - meist kapitelweise - über mehrere Monate, manchmal sogar Jahre hinweg veröffentlicht, bevor sie als zusammenhängender Roman in Buchform auf den Markt gebracht wurden.

Charakteristisch für den Feuilletonroman ist, dass er nicht nur "die Tradition des segmentierten-kataphorischen Erzählens der orientalischen Berufserzähler fortführte",¹⁸ d.h. einen Cliffhanger am Ende einer jeden Geschichte aufwies, sondern auch eine mehrsträngige Handlung, die es dem Erzähler ermöglichte, zwischen den Erzählsträngen hin- und herzuspringen und dadurch die Spannung beim Leser zusätzlich zu erhöhen. Dieses Erzählen in Episoden hatte - wie schon im Kontext der *ḥakawātīya* - eine hauptsächlich ökonomische Funktion: Für die Presse ging es darum, neue Leser zu gewinnen sowie bestehende Abonnenten¹⁹ weiter an sich zu binden, zumal die Veröffentlichung der Romane stets in der

¹⁵ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 15.

¹⁶ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 15.

¹⁷ Trotz vieler Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Gattungen gibt es einen wesentlichen Unterschied: Während der Fortsetzungsroman im Viktorianischen England in eigenen Literaturzeitschriften, meistens wöchentlich oder monatlich erschien, wurde der französische Feuilletonroman in Tageszeitungen veröffentlicht. Vgl. Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 264 ff.

¹⁸ Mielke: *Zyklisch-serielle Narration*, S. 472.

¹⁹ Tageszeitungen waren erst im Frankreich des *Second Empire* (1852 bis 1870), konkret ab 1863 ohne Abonnement im Einzelverkauf erhältlich. Vgl. Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 280.

Phase der Abonnementverlängerung knapp vor Jahresende begonnen oder unterbrochen und die Auflösung des hängenden Spannungsbogens somit in das folgende Jahr verschoben wurde. Aber auch für die renommierten Romanautoren war die serielle Veröffentlichung ihrer Geschichten finanziell von großem Vorteil, da sie wie Charles Dickens (1812–1870) pro Kapitel oder wie Alexandre Dumas (1802–1870) gar pro Zeile bezahlt wurden. Nicht selten nutzten sie diesen Umstand dazu, ihr Einkommen entsprechend aufzubessern, indem sie ihre Geschichten beispielsweise durch ausgiebige Landschaftsbeschreibungen oder lange Dialoge künstlich verlängerten.²⁰

Der erste Roman, der in Fortsetzungen in einer Tageszeitung gedruckt wurde, war Honoré de Balzacs *Die alte Jungfer* im Jahr 1836. Einige Jahre später folgte ihm mit *Die Geheimnisse von Paris* (1842–43) der vermutlich umfangreichste und erfolgreichste Feuilletonroman. Darin griff der Autor Eugène Sue - wie bereits vor ihm Charles Dickens in *The Pickwick Papers* (1836) - zum Teil auch Vorschläge von Lesern zum Handlungsverlauf bzw. zur Spannungsauflösung auf,²¹ - eine Vorgehensweise, die maßgeblich zum anhaltenden Erfolg der Erzählungen beitrug und für steigende Verkaufszahlen der Zeitung *Journal des Débats* sorgte.

Als ähnlich populär erwiesen sich Arthur Conan Doyles (1859–1930) Geschichten über den Meisterdetektiv Sherlock Holmes und seinen Assistenten Dr. Watson. Doch im Unterschied zu Sues Feuilletonroman wurde den Lesern jedes Mal ein in sich abgeschlossener Fall präsentiert. Die enorme Beliebtheit seiner literarischen Figur empfand Doyle allerdings als Last. Um seiner wahren Leidenschaft, nämlich dem Schreiben von historischen Romanen nachgehen zu können, entschloss er sich, Sherlock Holmes in einem Kampf mit seinem Widersacher "einfach" sterben zu lassen. Sein Versuch, sich des spleenigen Detektivs zu entledigen, scheiterte indes an den jahrelangen heftigen Protesten seiner Fangemeinde: Doyle musste seine Kultfigur 1903 - genau 10 Jahre nach ihrem Serientod - für weitere Geschichten aus dem Jenseits zurückholen.²² Mit diesem Kunstgriff wurde er zum Vorreiter heutiger Serieldrehbuchautoren, die nach Belieben Charaktere sterben und wiederauferstehen lassen.

Dem Feuilletonroman haftet aufgrund des Prinzips der Serialität ein negatives Image an: Vielfach wurde und wird er als Inbegriff von Trivilliteratur abgestempelt. Dabei wird gerne übersehen, dass viele Romane, die heute der Weltliteratur zugerechnet werden, wie Dickens' *Oliver Twist* (1837–39), Dumas' *Die drei Musketiere* (1844) und *Der Graf von Monte Christo* (1844–46), Flauberts *Madame Bovary* (1856) oder auch Tolstois *Anna Karenina* (1875–1877),

²⁰ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 19.

²¹ Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 248 ff.

²² Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 20.

um nur einige wenige zu nennen, ursprünglich "in Raten"²³ erzählt wurden.²⁴ All diesen Werken ist gemein, dass mit dem dichten Intervall ihrer Veröffentlichung der Ausstrahlungsmodus moderner TV-Serien vorweggenommen wurde.

2.3 Serielle Erzählformen ab dem 20. Jahrhundert in der westlichen Welt

2.3.1 Kinoserien

Im Zuge des Aufkommens und der Verbreitung audiovisueller Medien im 20. Jahrhundert gelangten serielle Erzählformen zunächst ins Kino. Ausgehend von den ab 1906 in Nickelodeons²⁵ gezeigten Kurzfilmen, die auf einer Rolle Platz hatten und etwa 15 Minuten dauerten, entstanden die ersten Kinoserien. Sie wurden als preiswerte und unterhaltsame Alternative zu den aufkommenden (längeren) Feature-Filmen entwickelt, deren Besuch für die ärmeren Gesellschaftsschichten unerschwinglich war. Unter Berücksichtigung der technischen Gegebenheit, dass die ersten Feature-Filme aus mehreren Rollen bestanden und es notwendig war, die Filmrollen zu wechseln und das Publikum gleichzeitig mit kleinen geplanten Erzählunterbrechungen (*Minicliffs*) bei der Stange zu halten, wurden die Drehbücher der wöchentlich ausgestrahlten Kinoserien in weiterer Folge so gestaltet, dass die 10-20minütige Episode mit einem dramatischem Höhepunkt ohne Auflösung oder Cliffhanger endete, um die Zuseher zur Rückkehr ins Kino zu animieren.²⁶

Die Anzahl der Episoden war begrenzt. Als längste Kinoserie gilt die amerikanische Produktion *Hazards of Helen*, deren 119 actionreiche Folgen zwischen November 1914 und Februar 1917 sowohl in Nickelodeons als auch in Kinos gezeigt wurden und Zuseher aller Gesellschaftsschichten in die Vorführungen lockten. Zwischen den 1920er und den späten 1940er Jahren war diese Form des seriellen Erzählens äußerst populär, ob nun im Science-Fiction-Genre mit *Flash Gordon* (1936), im Kriminalfilm mit *Dick Tracy* (1937) oder in Produktionen, deren Inhalte stark vom Zweiten Weltkrieg, konkret vom Kampf gegen die Nationalsozialisten, geprägt waren. Obwohl eine Reihe von technischen Neuerungen des Films (Ton, Spezialeffekte etc.) in den Kinoserien Einzug gehalten hatte, büßten diese an Attraktivität und Einfluss ein, nachdem sich das Fernsehen als neues Medium etabliert hatte.²⁷

²³ frei nach dem Titel der Publikation *Das Beste von meiner Erzählung kommt erst noch: Historisches und Gegenwärtiges zum Erzählen in Raten* von Knut Hickethier aus dem Jahr 1989.

²⁴ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 15 ff, Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 268.

²⁵ primitiv ausgestattete Kinos, die für den Eintrittspreis von einem Nickel Unterhaltung boten. Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Nickelodeon.

²⁶ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 25, *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Serial.

²⁷ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 26, Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 327-364.

2.3.2 Radioserien

Noch bevor die Serie als Erzählform ins Fernsehen wanderte, wurde das serielle Erzählen im Radio praktiziert. Ab 1930 gingen in Rundfunkstationen der USA die ersten sogenannten "daytime serials" auf Sendung, die, weil sie von Seifen- und Waschmittelherstellern wie *Procter & Gamble* oder *Colgate-Palmolive-Peet* finanziert wurden, abwertend als *soap operas* ("Seifenopern") bezeichnet wurden. Diese täglich um die Mittagszeit live ausgestrahlten 15-minütigen Hörspiele richteten sich in erster Linie an Hausfrauen, die von den Konzernen als Kundinnen für ihre Produkte gewonnen werden sollten. Eine Vielzahl von Charakteren - darunter häufig erfolgreiche Frauenfiguren - und Beziehungen waren kennzeichnend für die *soap operas*. Liebes- und Familienkonflikte wurden mit den bewährten Stilmitteln des Minicliffs bzw. des Cliffhangers vor der Werbung bzw. am Ende der Sendung auf die Spitze getrieben, um sicherzustellen, dass die Zuhörerinnen erfuhren, von wem die Sendung gesponsert worden war, und sie auch am folgenden Tag wieder das Radio einschalteten. Zu den erfolgreichsten Radioserien zählte *Oxydol's Own Ma Perkins*, die von 1933 bis 1960, genau gesagt 7.065 Folgen lang, eine treue Fangemeinde vor die Radioapparate lockte.

Auf dem Höhepunkt der Beliebtheit der Hörfunksendungen Anfang der 1940er Jahre wurden jeden Tag über 60 Serien landesweit ausgestrahlt. Danach bekam das Radio durch das Fernsehen, das 1939 sein Programm aufnahm, starke Konkurrenz, sodass sich die Anzahl der ausgestrahlten *soap operas* bis zum Ende des Jahrzehnts halbierte. In den 1950er Jahren sank die Zahl auf acht Serien, bis im November 1960 auch die letzte amerikanische Radioserie eingestellt wurde.²⁸

2.3.3 Fernsehserien

Ende der 1940er Jahre wurde damit begonnen, das Format der Radioserien an das Medium Fernsehen anzupassen. Allerdings war den ersten Gehversuchen von Seifenopern im Fernsehen kein dauerhafter Erfolg beschieden, da die Drehbücher zu stark an die Erzähltechniken des Radios angelehnt waren. Ihren Siegeszug traten die Fernsehserien im Jahr 1951 an, als eine Reihe von *soap operas* anließ, von denen sich einige über mehrere Jahrzehnte im Programm halten konnten, wie *Search for Tomorrow* (1951–1986) oder *Love of Life* (1951–1980). Den Sprung vom Radio ins Fernsehen gelang mit *Guiding Light* indes nur einer einzigen Seifenoper. Dafür sollte es diese Serie im Fernsehen auf 15.762 Episoden bringen und sich mit einer Laufzeit von 57 Jahren (1952–2009) den Eintrag als weltweit am längsten laufende Serie im Guinness-Buch der Rekorde sichern.²⁹

²⁸ Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 31.

²⁹ Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 39 ff.

Die Möglichkeiten, die der Wechsel vom Radio zum Fernsehen bot, wurden von den Serienproduzenten erst nach und nach erkannt und ausgeschöpft: So wurde die Laufzeit der Serien zunächst von 15 auf 30 und in weiterer Folge auf 60 Minuten verlängert, wodurch entsprechend mehr Werbeeinschaltungen verschiedenster Firmen, und nicht mehr nur eines alleinigen Sponsors, platziert werden konnten. Die Themen und Handlungen der Serien gewannen an Komplexität, wobei sich der Schwerpunkt von den klassischen Alltagsproblemen und Familienkonflikten hin zum Innenleben der Serienfiguren verlagerte. Ab Mitte der 1960er griffen die Fernsehserien auch konfliktträchtige Themen auf und setzten sich mit gesellschaftlichen Umbrüchen auseinander. Erkennbar war dies u.a. daran, dass in den TV-Produktionen erstmals afroamerikanische Darsteller in Nebenrollen zu sehen waren.³⁰

Die Fernsehserien der 1970er Jahre zeichnete ein Mehr an Spannung und Action aus. Zurückzuführen war diese Entwicklung auf die Reaktion der Serienproduzenten auf gesellschaftliche Veränderungen, die ihrerseits Veränderungen in den Fernsehgewohnheiten des Publikums bedingten: Aufgrund der steigenden Erwerbstätigkeit von Frauen infolge des Wirtschaftsbooms bzw. vor dem Hintergrund der Frauenbewegung wurden Hausfrauen nicht mehr als vorrangige Zielgruppe täglich ausgestrahlter Serien betrachtet, sondern verstärkt Jugendliche und Männer von den Serienmachern als Zielgruppen erschlossen, was sowohl in der Auswahl der Charaktere als auch in der Gestaltung der Handlungen seinen Niederschlag fand. Völlig neue Maßstäbe in der Erweiterung des Zuschauerkreises setzte Ende der 1970er Jahre die Serie *Dallas* (1978–1991) rund um die texanische Öldynastie der Ewings: Neu war vor allem der Sendeplatz, denn die Serie wurde im Hauptabendprogramm, d.h. zur besten Sendezeit, der sogenannten *Primetime*, und nur mehr ein Mal pro Woche ausgestrahlt. Zum Quotenhit wurde diese Produktion auch wegen der Thematisierung gesellschaftlicher Tabus wie Alkoholismus, Ehebruch, Inzest etc. sowie der Porträtierung von Charakteren, die sich von niederen Instinkten leiten ließen.

Ähnliches gilt für die Serien der 1980er Jahre wie *Dynasty* (1981–1989) oder *Falcon Crest* (1981–1990): Opulent ausgestattet und aufwendig produziert,³¹ sowie von einer umfangreichen medialen Berichterstattung begleitet, schafften die *Primetime*-Serien es, immer mehr Zuschauer an sich zu binden, während das Interesse an den täglich ausgestrahlten Produktionen sank.

In den 1990er Jahren wurde die Entwicklung des Seriengenres maßgeblich vom Aufstieg des Pay-TV ("Bezahlfernsehens") geprägt, das als Alternative zu den zunehmend als Einheitsbrei wahrgenommenen Serien der großen Fernsehanstalten in den Vereinigten Staaten

³⁰ Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 40.

³¹ Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 41.

(ABC, CBS, NBC)³² eigene Serienformate hervorbrachte. Die Produktionen der Anbieter HBO (*Home Box Office*), Showtime oder AMC (*American Movie Classics*), richteten sich an ein kaufkräftiges und gebildetes Publikum. Dadurch, dass sie im Gegensatz zu den frei empfangbaren Sendern nicht den Einschränkungen der Rundfunkaufsichtsbehörde FCC (*Federal Communications Commission*) unterlagen, konnten die Pay-TV-Sender anspruchsvollere und komplexere Serien anbieten, ohne bei der Erzählung Abstriche machen zu müssen: Nacktheit, sexuelle Anspielungen, Kraftausdrücke und obszöne Schimpfwörter ("explicit language") waren ebenso fester Bestandteil des Repertoires (z.B. bei *Sex and the City*, 1998-2004) wie die Darstellung exzessiver Gewalt im dem Drama *Oz* (1997–2003), das den Alltag in einem Hochsicherheitsgefängnisse schildert, oder in *The Sopranos* (1999–2007), einer Geschichte, die das Leben einer italo-amerikanischen Mafiafamilie in New Jersey abseits des Pathos einschlägiger Mafiafilme porträtiert.³³

Laut Ansicht vieler Medienexperten und Kritiker wurde insbesondere mit der letztgenannten Serie das "goldene Zeitalter"³⁴ der Fernsehserien eingeläutet. Gemeint sind damit die letzten beiden Jahrzehnte, in denen nicht nur sehr viele Serienproduktionen hervorgebracht wurden, sondern Serien wie *The Wire* (2002–2008), *Mad Men* (2007–2015) und *Breaking Bad* (2008–2013) auch eine neue Art des Erzählens propagierten, die stark an der Literatur orientiert ist. Die Tatsache, dass modernen Serien vermehrt ausreichend Raum geboten wird, Charaktere in ihrer Vielschichtigkeit zu entwickeln und komplexe Handlungen detailliert zu schildern, veranlasste Serienschaffende und Medienkritiker gleichermaßen, die Serien des frühen 21. Jahrhunderts mit den Fortsetzungsromanen des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, d.h. wieder direkt an die geschriebene serielle Erzähltradition anzuschließen:

If Charles Dickens were alive today, he would probably be writing big signature dramas like "State of Play" or "Shameless".³⁵

If Charles Dickens were alive today, he would watch "The Wire", unless, that is, he was already writing for it.³⁶

³² American Broadcasting Company, Columbia Broadcasting System & National Broadcasting Company

³³ Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 44-45.

³⁴ Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 48.

³⁵ Film- und Serienproduzent Nigel Stafford-Clark in einem Interview. http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2005/10_october/04/bleak.shtml (Zugriff: 20.06.2018).

³⁶ Nicholas Kulish in der *New York Times* vom 10.09.2006; <https://www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html> (Zugriff: 20.06.2018). Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 32.

Neben den oben genannten Vorzügen sind die *Qualitätsserien*³⁷ des 21. Jahrhunderts dadurch gekennzeichnet, dass sie "von Künstlern gemacht werden, ein gehobenes - vornehmlich junges und urbanes - Publikum ansprechen, über ein großes Figuren-Ensemble verfügen, unterschiedliche Perspektiven präsentieren, selbstreflexiv sind, kontroverse Themen behandeln und mit Lobeshymnen und Preisen überhäuft werden".³⁸ Diesen Aspekten ist es zuzuschreiben, dass sich die Fernsehserien im amerikanischen Raum zuletzt vom Vorwurf der seichten Unterhaltung befreit und einen Stellenwert als ernstzunehmende Kunstform erarbeitet haben.

Debatten, mit welchen Inhalten Zuseher nachhaltig an Serien gebunden werden können, werden freilich nicht nur jenseits des Atlantiks und auch nicht nur in Bezug auf "westliche" Serien geführt, sondern haben längst - bedingt durch den steigenden Erfolg der Streamingdienste Netflix und Amazon³⁹ - auch die arabischen Länder erfasst. Belege hierfür sind die internationale Fernsehmesse MIPCOM 2017,⁴⁰ Netflix' Einstieg in die Kooperation mit dem arabischen Pay-TV-Anbieter OSN⁴¹ Anfang 2018⁴² sowie die Ankündigung der ersten arabischen Eigenproduktion durch Netflix im Februar 2018.⁴³

2.4 Die Entwicklung des Seriengenres in der arabischen Welt

In der arabischen Welt ist die Bereitschaft des Publikums, sich auf die für Serien charakteristische epische Erzählweise einzulassen, durchgängig von der oralen Tradition geprägt: Die Institution des *ḥakawātī* wurde im 20. Jahrhundert sukzessive durch das Radio und danach durch das Fernsehen verdrängt, wobei letzteres zwischen Mitte der 1950er und Mitte der 1970er Jahre in den verschiedenen arabischen Staaten eingeführt wurde.⁴⁴

³⁷ Diese Bezeichnung ist vom Begriff *Qualitätsfernsehen* ("Quality-TV") abgeleitet, der in den 1990er Jahren zur Aufwertung und Legitimierung der Fernsehserie geprägt wurde. Vgl. Nesselhauf, Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, S. 249.

³⁸ Blanchet: *Quality-TV*, S. 48 ff.

³⁹ Die genannten Anbieter von *Video on Demand* (VoD, "Video auf Abruf") ermöglichen Abonnenten den Zugriff auf eine breite Auswahl an Spielfilmen, Serien und Dokumentationen unabhängig von Zeit und Ort. Die Nutzer können die Produktionen über das Internet bzw. über ein Netzwerk auf ihren Notebooks, Smart-TVs, Tablets beliebig abspielen; im Unterschied zum linearen Fernsehen haben sie die Möglichkeit zum Pausieren sowie zum Vorwärts – oder Rückwärtsspielen der *gestreamten* Inhalte. Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Stream.

⁴⁰ <https://www.screendaily.com/features/how-the-high-end-tv-boom-has-reached-the-middle-east> (Zugriff: 21.06.2018)

⁴¹ Der in Dubai ansässige Anbieter *Orbit Showtime Network* ist 2009 aus der Fusion von *Orbit* und *Showtime Arabia* hervorgegangen. Birkinbine, Gómez, Wasko: *Global Media Giants*, S. 282 ff.

⁴² <https://derstandard.at/2000074517283-2000013754509/Netflix-weitert-Geschaft-auf-Nahen-Osten-und-Nordafrika-aus> (Zugriff: 28.05.2018).

⁴³ Die 6-teilige Mystery-Serie mit dem Titel *Jinn*, in der eine Gruppe Jugendlicher gegen die Zerstörung der Welt durch einen Dschinn kämpft, wird in Jordanien (vornehmlich in Amman und Petra) gedreht; ihre Ausstrahlung ist für das Jahr 2019 vorgesehen. Vgl. <http://money.cnn.com/2018/02/27/media/netflix-middle-east-arabic-original-series/index.html> (Zugriff: 28.05.2018).

⁴⁴ Literarisch meisterhaft verarbeitet findet sich dieser Prozess im ersten Kapitel des 1947 erschienenen Romans *Die Midaq-Gasse* (*Zuqāq al-Midaqq*) des ägyptischen Schriftstellers Nagib Machfus (Nağīb Maḥfūz).

Die ersten *musalsalāt* ("Serien")⁴⁵ gingen in den 1960er Jahren auf Sendung, nachdem das ägyptische Fernsehen seinen Betrieb aufgenommen und die staatliche Rundfunkanstalt ERTU (*Egyptian Radio Television Union*) sich zum Exporteur *par excellence* von Fernsehproduktionen in der arabischen Welt entwickelt hatte.⁴⁶ Von ihren westlichen Pendants unterschieden sich die Serien jener Zeit dadurch, dass die Anzahl der Episoden in Anlehnung an die Erzähltradition während des Fastenmonats Ramadan auf maximal 30 beschränkt war und sie klarere moralische Botschaften enthielten.⁴⁷ Zu den populärsten Produktionen zählte *Hārib min al-Ayyām* ("Auf der Flucht vor den Tagen"), die Verfilmung des gleichnamigen Romans des ägyptischen Publizisten Tarwat Abāza (1927-2002) über einen Mann, der von den Mitbewohnern seines Dorfes als Einfaltspinsel verspottet wird, jedoch heimlich zum gefürchteten Anführer einer Diebesbande aufsteigt und für jede erlittene Schmach Rache übt, was allerdings erst am Ende verraten wird.⁴⁸ Filmtechnisch bemerkenswert ist, dass die Folgen ohne Schnitt gedreht wurden⁴⁹ - eine Herausforderung für die Schauspieler, die über die gesamte Länge der Episode eine fehlerfreie Darbietung liefern mussten.



Abb. 2: Szene aus *Hārib min al-Ayyām* (Screenshot - YouTube-Video)

Die Serien zielten von Anfang an auf ein breites Publikum ab, denn die ägyptische Staatsführung verstand das Medium Fernsehen als Instrument der Modernisierung und Mobilisierung der Gesellschaft. In erster Linie dienten die *musalsalāt* der Umsetzung des

⁴⁵ Der Begriff *musalsal* (Pl. *musalsalāt*) wird zuweilen mit "Seifenoper" übersetzt. Tatsächlich bezieht er sich auf sämtliche Ausformungen des Genres, d.h. sowohl auf Episodenserien mit abgeschlossener Folgenhandlung und gleichbleibenden Identifikationsfiguren (engl. "series") als auch auf Serien mit fortlaufenden Handlungssträngen, in deren Verlauf die Charaktere eine Entwicklung durchmachen ("serials" oder "Fortsetzungsserien"). Wörtlich übersetzt bedeutet *musalsal* "in Ketten gelegt", "fortlaufend" bzw. - medientechnisch gesehen - "in Raten produziert und veröffentlicht". Vgl. Salamandra: *Moustache Hairs Lost*, S. 241.

⁴⁶ Abu-Lughod: *Dramas of Nationhood*, S. 10 & 21.

⁴⁷ Sakr: *Arab Television Today*, S. 125 bzw. Abu-Lughod: *Dramas of Nationhood*, S. 113.

⁴⁸ Vgl. <https://www.youm7.com/story/2018/2/27/3670920/عرض-أول-مسلسل-عربي-مصري-هارب-من-الأيام-على-ماسبيرو> (Zugriff: 29.06.2018)

⁴⁹ Kamal: *Black and White*.

Bildungsauftrags des öffentlich-rechtlichen Fernsehens; den Zweck der Unterhaltung erfüllten sie nur in zweiter Linie.⁵⁰ Ohne etwaigen Profitinteressen von Unternehmen gerecht werden zu müssen, konnten sich die Serienproduzenten der Thematisierung wichtiger entwicklungspolitischer Anliegen widmen wie der Förderung der Bildung der ländlichen Bevölkerung in Oberägypten.

Auch nach dem Scheitern des Nasserismus im Zuge der vernichtenden Niederlage Ägyptens im Sechs-Tage-Krieg gegen Israel 1967 blieben die Fernsehserien ein Mittel, um die gesellschaftspolitische Agenda des Regimes zu transportieren und die nationale Identität zu formen.⁵¹

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich *Rihlat Sayyid Abū al-ʿAlāʾ al-Biṣrī* ("Die Reise des Herrn Abū al-ʿAlāʾ al-Biṣrī", 1986) und *Ar-Rāya al-Bayḍāʾ* ("Die weiße Fahne", 1989): Die Protagonisten beider Serien sind gut ausgebildete, kultivierte Herren um die sechzig, die ihr Leben im öffentlichen Dienst verbracht haben: der eine als Zivilingenieur im ländlichen Ägypten und der andere als Botschafter in Europa. Beide kehren nach Jahren der Absenz nach Kairo respektive Alexandria zurück und finden dabei ein ihnen fremd gewordenes Ägypten vor, in dem sie gezwungen sind, sich mit Korruption und den Profiteuren der wirtschaftlichen Liberalisierung in der Ära Sadat - im Volksmund "fette Katzen" genannt - herumzuschlagen, die die ägyptische Gesellschaft bedrohen.⁵²

Dank der Inszenierung ägyptischer Tugenden und Werte (u.a. Streben nach Bildung, Solidarität und Aufrichtigkeit) gelang den Serienschreibern der 1980er Jahre um Osama Anwar Okasha bei ihrer Kritik am politischen System die "Gratwanderung zwischen den roten Linien der staatlichen Zensur".⁵³ Die Popularität der ägyptischen Medienprodukte, welchen der ägyptisch-arabische Dialekt, genauer gesagt der Dialekt der Hauptstadt Kairo, seinen Aufstieg zur Prestigevarietät in der gesamten arabischen Welt zu verdanken hatte, blieb bis Anfang der 1990er Jahre unangefochten, da die Fernsehanstalten der anderen arabischen Staaten bis dahin "fast ausschließlich auf ihr jeweils nationales Territorium orientiert waren und über vergleichsweise geringe Produktionskapazitäten verfügten".⁵⁴

2.4.1 Umbrüche in der Medienlandschaft der arabischen Welt in den 1990er Jahren

In den 1990er Jahren kam es infolge der Globalisierung der Märkte auch in den arabischen Ländern zu Umbrüchen in der Medienlandschaft. Das Aufkommen des Satellitenfernsehens

⁵⁰ Abu-Lughod: *Dramas of Nationhood*, S. 119.

⁵¹ Abu-Lughod: *Dramas of Nationhood*, S. 156 ff.

⁵² Vgl. Abu-Lughod: *Islam and Public Culture: The Politics of Egyptian Television Serials*, S. 26.

⁵³ Dick: *The State of the Musalsal*.

⁵⁴ Hepp: *Netzwerke der Medien*, S. 227.

fürte nicht nur zu einer schrittweisen Verlagerung der Schwerpunkte der Medienproduktion in die Vereinigten Arabischen Emirate und Katar, sondern brachte *de facto* auch das Ende des staatlichen Informationsmonopols: Die Zuseher waren nicht länger nur auf die erzieherisch-belehrenden Botschaften der Produktionen öffentlich-rechtlicher Sender angewiesen, sondern hatten plötzlich Zugang zu einer Vielzahl weniger zensierter Programme privater Fernsehsender und konnten ihren Durst nach reiner Unterhaltung ausgiebig stillen.

Zudem erwuchs Ägypten ab Mitte der 1990er Jahre mit Syrien ein ernstzunehmender Konkurrent beim Ringen um die Gunst des Publikums: Nachdem die Produktion von *musalsalāt* im syrisch-arabischen Dialekt 1967 mit der Fernsehadaptation des *Kitāb al-Buḥalāʾ* ("Buch der Geizkragen") des großen Literaten des 9. Jahrhunderts al-Ġāḥiẓ lanciert worden war, entwickelte Syrien eine kleine, aber feine TV-Serienindustrie.⁵⁵ Mit der Erteilung von Drehgenehmigungen für öffentliche Plätze, die an keine komplizierten Auflagen bzw. keine Beschränkungen bzgl. des Imports von Filmmaterial geknüpft waren, hatten die syrischen Behörden ab 1988 zahlreiche private, zum Teil von finanzkräftigen Investoren aus der Golfregion unterstützte Serienproduzenten angelockt und die Rahmenbedingungen für die sogenannte *fawra dramīya*, die "überbordende Produktion von Fernsehspielen" im Syrien der 1990er und 2000er Jahre geschaffen.⁵⁶ Auf die Anfänge dieser "sprudelnden Schaffenskraft" syrischer Serienmacher geht beispielsweise *Ḥān al-Ḥarīr* ("Der Seidenmarkt", 1996) zurück, eine im Aleppo der 1950er Jahre angesiedelte Ramadan-Serie aus der Feder von Nihād Sīrīs, in der die negativen Auswirkungen der syrisch-ägyptischen Union von 1958-61 zur Sprache gebracht werden. Weitere historische Serien, die es über die Grenzen Syriens hinaus in der arabischen Welt zu beachtlichem Erfolg gebracht haben, waren *Nihāyat Raġul Ṣuġāʿ* ("Das Ende eines tapferen Mannes", 1993) oder *Iḥwa at-Turāb* ("Brüder des Staubs", 1996), zumal darin der lange Kampf Syriens um die Unabhängigkeit von fremden Mächten - den Osmanen und der Mandatsmacht Frankreich - geschildert wird. Regional erfolgreich waren auch Comedy-Serien wie *Yawmiyyāt Mudīr ʿAmm* ("Tagebuch eines Generaldirektors", 1995), die soziale Missstände wie Korruption und die Machtlosigkeit des Einzelnen mit einem Augenzwinkern veranschaulichten.

Nach Ansicht von Medienexperten war die starke Konkurrenz syrischer *musalsalāt* für die bislang dominierende ägyptische Serienindustrie an drei Faktoren festzumachen: Erstens verlagerten die syrischen Serienproduzenten den Dreh an Schauplätze außerhalb von

⁵⁵ Vgl. Salamandra: *Spotlight on the Bashār al-Asad era*, S. 158, Lange: *Beduinität und Authentizität im syrischen Fernsehspiel*, S. 21.

⁵⁶ Joubin: *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*, S. 3-4, Salamandra: *Dramatizing Damascus*, S. 4.

Fernsehstudios. Produktionen, die in einem geschichtsträchtigen Umfeld spielen wie die oben erwähnte Serie *Hān al-Ḥarīr*, wurden auch an den Originalschauplätzen aufgenommen. Dies verlieh ihnen mehr Glaubwürdigkeit (*miṣḍāqīya*) als den ägyptischen TV-Serien, die in ihrer Machart an gefilmtes Theater erinnerten, an dem sich das Publikum im Laufe der Jahre sattgesehen hatte. Zweitens fanden die von den syrischen Serienschaffenden produzierten Beduinen-Serien in den Golfstaaten u.a. aufgrund der größeren geographisch-kulturellen Nähe Syriens mehr Anklang als ihre ägyptischen Counterparts. Drittens honorierten die aufstrebenden Medienkonzerne in der Golfregion die couragiert-innovativen filmtechnischen Ansätze der syrischen Serienproduzenten mit zahlreichen lukrativen Auftragsarbeiten. Diese Investitionen ermöglichten es den Serienschöpfern, die hoch im Kurs stehenden historischen Fernseh Dramen noch bildgewaltiger zu inszenieren, was aus Sicht der Investoren wiederum ein Garant für steigende Reichweiten und höhere Werbeeinnahmen war.⁵⁷

Wie stark die Satellitensender die Entwicklung des Seriengenres in der arabischen Welt beeinflusst haben, wird am jährlichen Hype um die Ramadan-Serien ersichtlich.

2.4.2 Ramadan-Serien

Der Ramadan ist für die Fernsehindustrie ein Großereignis, denn, wie Untersuchungen aus dem Jahr 2017 belegt haben, verbringen beispielsweise die Golfaraber, während des Fastenmonats "im Schnitt satte sieben Stunden täglich" vor den Bildschirmen. Wesentlichen Anteil an dem in der Fastenzeit signifikant steigenden TV-Konsum haben die 30-33teiligen *musalsalāt*.⁵⁸ Zum einen helfen die Serien den Menschen über die trotz kürzerer Arbeitszeiten schwierige Phase vor dem Fastenbrechen (*ifṭār*) hinweg; zum anderen liefern sie den Familien nach dem gemeinsam zelebrierten Fastenbrechen reichlich Gesprächsstoff über Inhalte, Leistung und Aussehen der Schauspieler etc. - und das bis spät in die Nacht hinein, zumal die teuersten und aufwendigsten Fernsehproduktionen der arabischen Welt von 19:00 Uhr abends bis 3:00 Uhr in der Früh ausgestrahlt werden.⁵⁹

Für die Fernsehsender ist der Ramadan die mit Abstand umsatzstärkste Zeit des Jahres. Daher investieren sie Jahr für Jahr massiv in die Produktion einer breiten Palette von Serienformaten - Historiendramen, Liebesgeschichten, Krimis, Comedys aber auch Kochshows -, für die sie Publikumsliebblinge wie Altstar Adel Imam (ʿĀdil Imām) verpflichten. Seit der Einführung des Satellitenfernsehens ist die Zahl der jährlich eigens für die Fastenzeit produzierten Sendungen auf knapp 500 angewachsen. Da alle Serien gleichzeitig Premiere

⁵⁷ Dick: *The State of the Musalsal*, Lange: *Beduinität und Authentizität im syrischen Fernseh drama*, S. 38.

⁵⁸ Portal mit Ramadan-Serien verfügbar unter: <http://www.watanflix.com/en> (Zugriff: 13.06.2018)

⁵⁹ Baumstieger: *TV-Ereignis Ramadan. Wie 30 Tage Superbowl*; <https://www.tagesschau.de/ausland/ramadan-serien-aegypten-101.html> (Zugriff: 13.06.2018).

haben, stehen sie miteinander in heftigem Wettbewerb um die Gunst von rund 220 Millionen Menschen "im fernsehfähigen Alter".⁶⁰ Dementsprechend werden sie schon Monate vor dem Ramadan in sämtlichen Medien intensiv beworben.



Abb. 3: Plakatwerbung für Ramadanserien in Kairo⁶¹

In ihrem Kampf um Quoten haben die Serienproduzenten laufend Anpassungen an den Publikumsgeschmack vorgenommen: Nachdem bis ca. Mitte der 1990er Jahre sozialkritische Themen dominiert hatten wie in der vom ägyptischen Drehbuchautor Wahid Hamed (Waḥīd Ḥāmīd) geschriebenen Serie *Al-ʿĀʾila* ("Die Familie", 1994) über eine junge Frau, die nach einer Vergewaltigung Halt in einer islamistischen Gruppierung sucht und den Niqab anlegt,⁶² standen in weiterer Folge historische Sujets in der Publikumsgunst ganz oben. Bestes Beispiel für diesen Trend war die über neun Saisonen⁶³ laufende und insgesamt 281 Episoden umfassende syrische Serie *Bāb al-Ḥāra* ("Das Tor zur Nachbarschaft"): Sie spielt in den 1930er Jahren in einem fiktiven Viertel der Damaszener Altstadt namens *Ḥārat aḍ-Ḍabʿ* ("Hyänenviertel") und porträtiert - mit so mancher historischer Inakkuratesse - den Alltag der Bewohner unter französischem Mandat. Die in zahlreichen Handlungssträngen erzählten komplizierten Familienintrigen entfalten sich zum Großteil vor dem Hintergrund der traditionellen Damaszener Innenhöfe.

⁶⁰ Vgl. Baumstieger: *TV-Ereignis Ramadan. Wie 30 Tage Superbowl*.

⁶¹ aus: *Ramadan ist Fernsehzeit*.

⁶² Abu-Lughod: *Dramas of Nationhood*, S. 157 ff.

⁶³ *Bāb al-Ḥāra* lief zunächst von 2006 bis 2010. Aufgrund der Proteste im Zuge des Arabischen Frühlings im Frühjahr 2011, die in einem seitdem andauernden komplexen Krieg mit unzähligen Milizen und Fronten mündeten, wurde die Produktion von 2011-2013 eingestellt. In den Jahren 2014-2017 wurden weitere Staffeln mit je 31-32 Episoden gedreht. 2018 wurde *Bāb al-Ḥāra* nicht ausgestrahlt. Vgl. <https://www.economist.com/pomegranate/2014/07/27/the-end-of-an-affair> bzw. <https://www.alaraby.co.uk/english/news/2018/5/1/classic-syrian-ramadan-drama-shuts-its-gates-this-year> (Zugriff: 13.07.2018).



Abb. 4: Szene aus *Bāb al-Hāra* (Folge 26 der 2. Staffel auf YouTube)

Wesentliche Zutat des Erfolgsrezeptes dieser aus Mitteln der Golfstaaten finanzierten *musalsal* ist die Zeichnung der Charaktere und ihrer Werte: *Bāb al-Hāra* bedient die Sehnsucht weiter Teile des arabischen Publikums nach "der guten, alten Zeit", in der entschlossene, starke und heldenhafte Männer (*qabaḍāyāt*)⁶⁴ mit mächtigen Schnurrbärten der ungeliebten Kolonialmacht die Stirn bieten bzw. Frauen sich dem Mann widerspruchslos unterordnen und ihr Leben ausschließlich auf die Erfüllung ihrer häuslich-familiären Pflichten hin ausrichten.

Mit der Betonung von Werten wie dem Zusammenhalt innerhalb der Familie und der Solidarität innerhalb der Gemeinde gegenüber der Mandatsmacht als äußerem Feind, aber auch der Männlichkeit gepaart mit Mut, einem ausgeprägten Ehrbegriff und dominantem Auftreten sicherte sich die Serie den Zuspruch von zig Millionen Menschen "vom Gaza-Streifen bis zum Golf".⁶⁵ Damit gelang ihr der "kreative Spagat" zwischen dem progressiven künstlerischen Anspruch der syrischen, säkular geprägten Serienschaffenden und der islamistischen Agenda konservativer Sponsoren in den arabischen Golfstaaten.⁶⁶

Im Gefolge des Arabischen Frühlings 2011 ließ die allgemeine Begeisterung für eskapistische⁶⁷ Serien aus dem Damaszener Milieu während der Kolonialzeit (*musalsalāt al-*

⁶⁴ Der Begriff *qabaḍāy* leitet sich vom Verb *qabaḍa* ab, das "ergreifen", "fassen", "packen" oder "in Besitz nehmen" bedeutet. Negativ konnotiert steht *qabaḍāy* für "Flegel" und "Rowdy", wodurch die Nähe zum türkischen *kabadayı* ersichtlich wird. Vgl. Joubin: *The Politics of the Qabaday*, S. 50. Der türkische Begriff steht für einen durch männliches Auftreten gekennzeichneten Nachbarschaftsanführer und "konnotiert patriarchalische, paternalistisch, protektionistische und andere traditionelle Werte". Vgl. Fußnote in *Das Scheitern des türkischen Modells: Wie der arabische Frühling den islamischen Liberalismus zu Fall brachte*.

⁶⁵ Vgl. <https://www.scotsman.com/news/world/hit-soap-calls-gaza-faithful-from-evening-prayer-for-a-nightly-dose-of-nostalgia-1-695556> (Zugriff: 13.07.2018).

⁶⁶ Salamandra: *Creative Compromise: Syrian Television Makers Between Secularism and Islamism*, S. 187 ff.

⁶⁷ Als Eskapismus werden die Flucht vor der realen Welt und das Sich-Hineinbegeben in eine Scheinwirklichkeit, d.h. eine imaginäre oder mögliche bessere Wirklichkeit, bezeichnet. In der Medienpsychologie gilt der Eskapismus als wichtiges Motiv der Mediennutzung. (...) Medienangebote werden demnach zur Alltagsflucht ausgewählt, sodass durch alltäglich erlebte gesellschaftliche Rollenausübungen erzeugte Spannungen abgebaut werden können. Motive sind demnach das Vergessen und Entfliehen vor eigenen Problemen sowie passive Entspannung und das Erzeugen von Emotionen und Ablenken von Regeln und Normen der Realität. (...) Der Zuschauer (...)

bīʿa aš-šāmīya) spürbar nach. Die *musalsalāt* wurden wieder gesellschaftskritischer und politischer. Sie beleuchteten u.a. die Machenschaften der Polizei oder setzten sich mit Tabuthemen wie den Vorurteilen, die so mancher Araber gegenüber Juden hegt, auseinander. So wurde die ägyptische Serie *Ḥārat al-Yahūd* ("Das jüdische Viertel") über die Liebe zwischen einer jüdischen Ägypterin und einem muslimischen Offizier kurz nach der Staatsgründung Israels 1948 zum Ramadan-TV-Ereignis des Jahres 2015. Erwartungsgemäß gingen die Meinungen über die Serie auseinander: Während israelische Medien und die israelische Botschaft in Kairo die respektvolle Darstellung der jüdischen Charaktere in *Ḥārat al-Yahūd* als "ein Muss unserer Zeit" lobten, kritisierten Facebook-Nutzer die zahlreichen "ethischen und historischen Schnitzer".⁶⁸

2017 löste die mit viel Aufwand, konkret mit einem Budget von 10 Millionen Dollar im Libanon gedrehte Serie *Ġarābīb Sūd* ("Schwarze Krähen") heftige Kontroversen aus: Diese Produktion des populären Senders MBC handelt vom Alltag der Frauen im "Kalifat" der Terrormiliz *Islamischer Staat* und stützt sich dabei auf Berichte von Menschen, die einst unter der Kontrolle der Terrororganisation gelebt oder von ihr rekrutiert worden waren. In einem Mix aus arabischer Hochsprache und verschiedenen arabischen Varietäten mit englischen Untertiteln erzählt die *musalsal* von Frauen, die sich dem IS anschließen und zeigt, wie Kinder angeworben werden bzw. welchem Missbrauch sie ausgesetzt sind.



Abb. 5: Szene aus *Ġarābīb Sūd* (Screenshot, Folge 1 auf YouTube)

Trotz ihres Aufgebots an Stars aus sieben Ländern (Tunesien, Ägypten, Irak, Libanon, Syrien, Kuwait und Saudi-Arabien) konnte die als Gegenpropaganda zu den aufwendig gestalteten Internetauftritten der IS-Miliz konzipierte Serie nicht überzeugen: Die Inszenierung von

weiß, dass ihm nichts passieren kann und er jederzeit aussteigen bzw. abschalten kann. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Eskapismus-These.

⁶⁸ Baumstieger: *TV-Ereignis Ramadan. Wie 30 Tage Superbowl*. Vgl. auch: <https://www.zeit.de/2015/32/tv-serie-aegypten-juden-muslime> (Zugriff: 13.07.2018).

Selbstmordanschlägen, Vergewaltigungen und Hinrichtungen erwies sich letztlich als zu starker Tobak für die Zuschauer. Die nicht abreißende Kritik in den sozialen Netzwerken veranlasste die Serienproduzenten, die Serie mit der 20. Folge enden zu lassen. Offiziell hieß es, dass *Ġarābīb Sūd* keineswegs abgesetzt wurde, sondern "aus dramaturgischen Gründen" von Anfang an auf 20 Episoden angelegt war⁶⁹ - eine nicht gerade überzeugende Stellungnahme angesichts des besonderen Stellenwerts der seriellen Erzähltradition im Ramadan.

2.4.3 Die Auswirkungen des Syrien-Konflikts auf die Produktion von TV-Serien

In der Einschätzung der Auswirkungen der Krise in Syrien auf die Produktion von Fernsehserien sind sich die Medienexperten nicht einig: Von so manchem wird die Meinung vertreten, dass der langjährige Konflikt den beliebten syrischen Serien nichts anhaben konnte, zumal eine Reihe von syrischen Produktionsfirmen nach ihrer Abwerbung durch Investoren einfach an den Golf umgesiedelt sei, um dort an neuen Produktionen im syrischen Dialekt zu arbeiten bzw. Serienschaffende im Land geblieben seien, um in den Studios von Damaskus weiterzudrehen.⁷⁰ Anderen Beobachtern zufolge hat Syrien seine richtungsweisende Rolle in Bezug auf mutig-innovative Erzählinhalte und -techniken zugunsten von Ägypten eingebüßt.⁷¹

Auf jeden Fall hatte der Syrien-Konflikt stark rückläufige Investitionen in syrische TV-Produktionen zur Folge: Allein im ersten Jahr der Krise sank die Zahl der für den Ramadan produzierten syrischen *musalsalāt* um fast die Hälfte auf 23 Produktionen gegenüber durchschnittlich 35-40 pro Jahr gedrehten Serien während der Jahre 2000-2010.⁷² Zudem wurden viele Schauspieler, Schriftsteller und Regisseure, die sich politisch engagierten, Zielscheibe von Schikanen, Repressalien und Festnahmen.⁷³ Auf diese Art unter Beschuss geraten, flohen viele syrische Filmschaffende ins Ausland, wovon vor allem Ägypten profitierte, Syriens größter Konkurrent, was die Produktion von TV-Serien betrifft. Andererseits ist der Krieg auch an den im Land gebliebenen Kunstschaaffenden nicht spurlos vorübergegangen: Ihre jüngsten Produktionen sind vom Krieg inspiriert - entweder weil kriegszerstörte Gebiete wie das 8 km westlich von Damaskus gelegene Dārayyā als Drehorte genutzt werden wie für die Serie *Taḥt Samāʾ al-Waṭan* ("Unter dem Himmel der Nation"),⁷⁴ oder Artilleriegeräusche in die Handlung von Film- und Fernsehproduktionen integriert sind.⁷⁵

⁶⁹ Sarkis: *Ramadan-Soap sorgt für Aufruhr*.

⁷⁰ Baumstieger: *TV-Ereignis Ramadan. Wie 30 Tage Superbowl*.

⁷¹ Vgl. <https://www.newsdeeply.com/syria/articles/2017/07/07/why-syria-no-longer-plays-a-leading-role-in-ramadan-tv-dramas> (Zugriff: 13.07.2018).

⁷² Joubin: *Syrian Drama and the Politics of Dignity*, S. 26 ff.

⁷³ Joubin: *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*, S. 418 ff.

⁷⁴ Joubin: *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*, S. 425.

⁷⁵ Vgl. <https://www.parismatch.com/Actu/International/Syrie-malgre-la-guerre-les-feuillons-televises-se-poursuivent-1273088> (Zugriff: 14.07.2018).

Zwar nahm die Produktion von Serien im Jahr 2016 wieder deutlich zu (von 17 auf 30 Serien), doch sahen sich syrische Serienproduzenten weiterhin mit Umsatzeinbußen konfrontiert: einerseits, weil Serien nicht zeitgerecht zum Ramadan fertiggestellt und entsprechend vermarktet werden konnten, andererseits, weil die produzierten Serien keine Abnehmer fanden. Die großen Fernsehanstalten außerhalb Syriens zeigten wenig Interesse, Produktionen zu erwerben, die eine Gesellschaft in Trümmern porträtieren bzw. "die die Zuschauer an das erinnern, was sie bereits in den Nachrichten gesehen haben".⁷⁶

Letztlich hat der Konflikt in Syrien ebenso wie der Arabische Frühling dazu beigetragen, dass die Produktion von TV-Serien für den Ramadan aufgemischt wurde. Neben Ägypten und Syrien haben auch andere arabische Länder wie Jordanien, Kuwait oder auch die Vereinigten Arabischen Emirate mit *musalsalāt*, die über die jeweiligen Landesgrenzen hinaus ein Millionenpublikum begeistern konnten wie *Ḥiyānat Waṭan* ("Verrat einer Nation", VAE 2016), stark von sich reden gemacht.

Dass diese Serien zunehmend komplexe Handlungsstränge und Erzählperspektiven aufweisen,⁷⁷ die das Publikum herausfordern und damit an sich binden, ist nicht zuletzt auch das Ergebnis der Rezeption ausländischer Serien, die in den vergangenen Jahren verstärkt für den arabischen bzw. muslimisch geprägten Fernsehmarkt adaptiert wurden.⁷⁸

2.4.4 Die Rezeption ausländischer Serien in der arabischen Welt

Die arabischen Fernsehanstalten begannen in den späten 1970er Jahren, sich westlichen TV-Produktionen massiv zu öffnen.⁷⁹ Es bedurfte jedoch der durch den Launch des ersten arabischen Fernsehsatelliten Arabsat-1 (1985) implizit herbeigeführten Aufhebung des staatlichen Informationsmonopols,⁸⁰ bis *Dallas*, "die Mutter aller *soaps*",⁸¹ und mit ihr zahlreiche andere amerikanische Serien der 1980er (*Dynasty*, *Falcon Crest*, *MacGyver*, *The Cosby Show*, *Reich und Schön* etc., um nur einige wenige zu nennen) in arabischen Haushalten empfangen werden konnten.

⁷⁶ Vgl. *Why Syria No Longer Plays a Leading Role in Ramadan TV Dramas*.

⁷⁷ Während des Ramadan 2018 verschafften Produzenten von vier ägyptischen Serien den Zuschauern durch den Rückgriff auf unzählige Zeitsprünge und Perspektivwechsel ein spannendes Seherlebnis. Vgl. <https://www.egypttoday.com/Article/4/51454/Four-Ramadan-soap-operas-utilize-flashback-device> (Zugriff: 14.07.2018).

⁷⁸ Vgl. <https://www.inaglobal.fr/en/television/article/adapting-western-tv-arab-and-muslim-world#intertitre-1> (Zugriff: 14.07.2018).

⁷⁹ Auf dem Höhepunkt der Öffnung der arabischen Staaten gegenüber westlichen Medienprodukten (1978) wurden 178 amerikanische Filmproduktionen im ägyptischen Fernsehen ausgestrahlt, das entsprach 97,3% aller im ägyptischen Fernsehen ausgestrahlten Fernsehfilme. Luciani, Salamé: *The Politics of Arab Integration*, S. 63 ff.

⁸⁰ Buccianti: *Dubbed Turkish Soap Operas*, S. 1.

⁸¹ Vgl. <https://www.welt.de/fernsehen/article13455030/Dallas-30-Jahre-Intrigen-Sex-und-Big-Business.html> (Zugriff: 18.07.2018)

Diese Produktionen wurden in englischer Originalversion mit hocharabischen Untertiteln ausgestrahlt und erfreuten sich in den Mittel- und Oberschichten der verschiedenen arabischen Länder großer Beliebtheit,⁸² und das so manchen skurrilen Übersetzungen zum Trotz: In Ägypten wurde beispielsweise der Name einer der Figuren aus der Serie *Dallas*, nämlich Bobby Ewing, beharrlich mit dem hocharabischen Begriff *jarw* ("Welp") wiedergegeben, da die Übersetzer den Namen "Bobby" als "puppy" missverstanden hatten.⁸³ Gleichwohl wurde die Serie *Dallas* in der arabischen Welt durchaus kritisch rezipiert: So stießen sich Zuseher an den von den Charakteren transportierten Moralvorstellungen. *Dallas* bestätigte ihr Bild vom "dekadenten Westen".⁸⁴ Mit den Protagonisten der Serie etwas weniger hart ins Gericht gingen die algerischen Zuschauer. Sie attestierten dem Serienbösewicht J.R. Ewing sogar bis zu einem gewissen Grad Ähnlichkeit mit dem algerischen Mann, "der abends alleine ausgeht, seine Frau betrügt, sich mit einem Harem von Sekretärinnen umgibt, den Gedanken jedoch nicht erträgt, dass seine Frau ihn betrügt und sein Sohn nicht von ihm sein könnte".⁸⁵

In den 1990er-Jahren fanden lateinamerikanische Telenovelas - insbesondere brasilianische und mexikanische Fernsehromane - Eingang in die arabische Fernsehlandschaft. Entstanden aus dem französischen Feuilletonroman sowie kubanischen und argentinischen Radionovelas, schufen sich die Telenovelas in den arabischen Ländern trotz weniger kultureller Gemeinsamkeiten und unterschiedlicher Geschichte eine ansehnliche Fangemeinde.⁸⁶ Von den marokkanischen Zuschauern wurden mit Vorliebe TV-Produktionen rezipiert, in deren Mittelpunkt eine junge Frau aus armen Verhältnissen steht, die sich im Streben nach einem höheren sozialen Status gegen intrigante Rivalinnen behaupten muss, wie in *Guadaloupe* (1993; 210 Folgen), *Marimar* (1994; 149 Folgen) oder *Rosalinda* (1999, 80 Folgen).⁸⁷ Zum Fernsehschlager in den arabischen Welt entwickelten sich die Telenovelas wegen ihrer Erzählform, die die orale Gesprächskultur mit dem Hang zur Melodramatik verbindet und Elemente des Märchens integriert: konkret das Aschenputtel-Motiv, bei dem das arme Mädchen dank der Liebe eines reichen Jünglings zu guter Letzt den ersehnten gesellschaftlichen Aufstieg erfahren darf.

⁸² In Ägypten wurde *Dallas* "aus kulturellen und moralischen Gründen" aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramm verbannt, was die Zuseher veranlasste, sich Videokassetten zu besorgen und im Kollektiv dem Konsum der Serie zu fröhnen. Vgl. Kamalipour: *Images of the US Around the World*, S. 324 & 327.

⁸³ Hammond: *Pop Culture Arab World*, S. 319.

⁸⁴ Näheres zur weltweiten Rezeption von *Dallas* ist in der Studie *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas* (1993) nachzulesen.

⁸⁵ Vgl. § 39 von *Les Algériens regardent Dallas* <https://books.openedition.org/iheid/3411> (Zugriff: 18.07.2018).

⁸⁶ Ebert, Lidola, Bahrs, Noack: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas*, S. 159.

⁸⁷ Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 175.

Im Unterschied zu den amerikanischen Serien wurden die Telenovelas nicht mehr untertitelt, sondern zumeist im Libanon und in Syrien auf *fuṣṣḥā* (Hocharabisch) synchronisiert,⁸⁸ wodurch eine soziale Distanz zwischen den Charakteren und dem arabischen Publikum erhalten blieb,⁸⁹ die durchaus beabsichtigt war. Ab 2007 wurden in Marokko Telenovelas auch in den marokkanischen Dialekt (*dāriġa*) übertragen, da der führende Fernsehsender 2M anders als andere arabische Fernsehanstalten stark auf kostengünstige TV-Importe setzte, anstatt in die Produktion eigener *musalsalāt* mit größerem Identifikationspotenzial zu investieren.⁹⁰ Nahezu zeitgleich setzte die Rezeption türkischer Fernsehserien in der arabischen Welt ein.

3. DIE ANFÄNGE DER REZEPTION TÜRKISCHER FERNSEHSERIEN IN DER ARABISCHEN WELT

3.1 Vom billigen Lückenfüller zum Quotenhit

Die ersten türkischen TV-Serien (türk. Pl. *diziler*) wurden 2007 vom saudischen Medienkonzern MBC ins Programm genommen. Vom Erfolg der syrischen Serien beeinflusst, hatten sich die Programmverantwortlichen dazu entschlossen, die türkischen Fernsehserien in der gesprochenen Sprache Syriens synchronisieren zu lassen.⁹¹ Das Motiv für die Wahl dieser Varietät war, den Anteil arabisch-sprachiger Sendungen im Programm mit möglichst geringem Aufwand und wenig Kosten zu steigern.⁹² Gleichzeitig war dieser Schritt mit einem gewissen Risiko verbunden, denn bis dato war keine ausländische Produktion nachhaltig erfolgreich in einen arabischen Dialekt übertragen worden. Um Zuschauerbindung aufzubauen, sowie die Akzeptanz eines möglichst breiten Publikums sicherzustellen, engagierten die Serienproduzenten bekannte syrische Schauspieler wie Maxim Khalil (Maksīm Ḥalīl), Laura Abu Asaad (Lawra Abū Asʿad) oder Fadia Azzam (Fādyā ʿAzzām). Es war dies eine im

⁸⁸ Zu den libanesischen Unternehmen, die in den Synchronisationsprozess involviert waren, zählten u.a. TWT, IDA - International Distribution Agency, KM Productions, Fouad Antoun Productions, City Art Production & Distribution, Media Sat International sowie Universal Art Production. Vgl. Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 88.

⁸⁹ Kharroub, Weaver: *Portrayals of Women in Transnational Arab Television Drama Series* S. 185.

⁹⁰ Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 88 bzw. 194.

⁹¹ Für die Synchronisation in den syrisch-arabischen Dialekt zeichneten die drei Produktionsfirmen *Sama Art Production*, *Firdaws Art Production* und *ABC Damascus* verantwortlich. Vgl. Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 29 bzw. Yūsuf: *Hakaḍa tatimmu dablaġat ad-dirāmā at-turkīya*.

⁹² Die ersten Episoden türkischer Serien kosteten MBC lediglich 1.000 USD pro Folge. 2009, nur zwei Jahre nach dem Beginn der Ausstrahlung türkischer Serien musste der Sender bereits 40.000 USD pro Episode hinblättern. Vgl. Hudson, Iskandar, Kirk: *Media Evolution on the Eve of the Arab Spring*, S. 134.

Von politischen Beobachtern wurde ins Treffen geführt, dass die Wahl der syrisch-arabischen Varietät als Synchronsprache politisch und ökonomisch motiviert war, zumal Syrien und die Türkei Mitte der 2000er Jahre ausgezeichnete diplomatische und wirtschaftliche Beziehungen unterhielten, der damalige türkische Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan dem syrischen Staatspräsidenten Baschar al-Assad in Freundschaft verbunden war und beide sich aus diesem Deal eine weitere Vertiefung der bilateralen Beziehungen erhofften. Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 155 ff.

Vergleich zu den stark gestiegenen Produktionskosten einer arabischen Serie günstige Investition, die sich binnen kurzem vielfach bezahlt machen sollte.⁹³

Den Auftakt bildete *Çemberimde Gül Oya* ("Kranz aus gehäkelten Rosen"), eine in der Türkei vor dem Militärputsch des Jahres 1980 angesiedelte Produktion, die mit *Iklīl al-Ward* ("Blumenkranz") ins Arabische übersetzt wurde. Der Zuspruch für diesen ersten türkischen TV-Import hielt sich allerdings in Grenzen. Mehr Notiz nahmen die Zuseher in den arabischen Ländern von der im Februar 2008 lancierten Serie *Ihlamurlar Altında* ("Unter Linden"), die mittwochs bis sonntags unter dem Titel *Sanawāt aḍ-Ḍayāʿ* ("Verlorene Jahre") jeweils um 16:00 im Nachmittagsprogramm von MBC lief. Das schnell wachsende Publikumsinteresse, das sich u.a. in der Zunahme von Downloads des Titellieds der Serie manifestierte⁹⁴, nutzte MBC ebenfalls im Februar 2008, um eine weitere türkische Serie in seinem Programm zu platzieren: *Nūr* ("Licht"). Dieser *musalsal* wurde zunächst ein *daytime*-Sendeplatz um 14:00 zugewiesen, was darauf hindeutet, dass sie als ein auf ein rein weibliches Publikum zugeschnittenes Produkt eingestuft wurde. Trotz dieses werbetechnisch gesehen ungünstigen Sendeplatzes wuchs die Fangemeinde rasant, denn Liebe und Leid der Charaktere lieferten enormen Stoff für Gespräche mit Verwandten, Freunden und Bekannten. Die breite Resonanz von *Nūr* und die Aussicht auf signifikant höhere Werbeeinnahmen bewog die MBC-Programmgestalter noch Ende April 2008 dazu, die Serie im Hauptabendprogramm um 21:30 zwischen der beliebten Oprah Winfrey-Show und dem Abendfilm auszustrahlen.⁹⁵

Medienberichten zufolge lockte *Nūr* allein in Saudi-Arabien drei bis vier Millionen Zuseher täglich vor den Bildschirm. Das Finale der 154-teiligen Serie am 30. August 2008 wurde laut MBC von rund 85 Millionen Zuschauern in der arabischen Welt, darunter 50 Millionen Frauen, verfolgt.⁹⁶ Dass diese Serie sich in so kurzer Zeit von einem Programmlückenfüller zu einem absoluten Quotenhit entwickelt hatte, überraschte selbst die Programmverantwortlichen von MBC, schließlich war das 2005-2007 unter dem Titel *Gümüş* ("Silber") ausgestrahlte türkische

⁹³ Investitionen in die syrische Filmindustrie aus der Golfregion hatten in den 1990er Jahren zu einem deutlichen Anstieg der Produktionskosten einer Serie geführt: Verdiente ein Schauspieler 1990 etwa 4.000 USD, so waren es im Jahr 2000 zwischen 60.000 und 100.000 USD pro Miniserie. Ein Regisseur, der 1990 umgerechnet 12.000 USD pro Miniserie erhalten hatte, bekam 10 Jahre später das Zehnfache bezahlt. Am stärksten stiegen die Preise für ein Drehbuch: 1990 brauchten die Produzenten hierfür lediglich 300 Dollar auf den Tisch zu legen. Ab dem Jahr 2000 schlug ein gutes Drehbuch mit bis zu 200.000 USD zu Buche. Drehbuchautoren verdienten im Schnitt zwischen 400 und 2.000 USD pro Folge. Vgl. Joubin: *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*, S. 42 ff.

⁹⁴ Vgl. Ar-Riyāḍ: *'Ar-Riyāḍ' taṭraḥu s-su'āl al-kabīr*.

⁹⁵ Buccianti: *Dubbed Turkish soap operas*, S. 2.

⁹⁶ *Sanawāt aḍ-Ḍayāʿ* schaffte es auf 67 Millionen Zuseher, darunter 39 Millionen Frauen. Buccianti: *Dubbed Turkish Soap Operas*, S. 3; Salamandra: *The Muḥannad Effect*, S. 46 bzw. 49. Die Angaben beruhen lt. MBC auf einer in neun Ländern (in Nordafrika, der Levante und der Golfregion) repräsentativ durchgeführten Studie, in deren Rahmen 2.850 Menschen befragt wurden. Vgl. Dulaimi: *Atār al-musalsalāt at-turkīya*.

Original ein Flop gewesen. Auch deutete der Inhalt auf den ersten Blick nicht darauf hin, dass die Serie gesellschaftspolitische Sprengkraft entfalten würde; zu sehr entsprach er dem Aschenputtel-Motiv, das von den lateinamerikanischen Telenovelas hinlänglich bekannt war.

Die Serie *Nūr*

erzählt die Liebesgeschichte eines ungleichen Paares: der aus einfachen Verhältnissen stammenden und auf dem Land aufgewachsenen Nūr und des reichen Firmenerben Muhannad, der nach einem Autounfall seiner Verlobten Nihāl in schwere Depressionen stürzt. Um seinem Enkel zu helfen, ins Leben zurückzufinden, arrangiert Muhannads Großvater Fikrī eine Heirat mit Nūr. Sie ist seit frühester Kindheit in Muhannad verliebt, muss jedoch enttäuscht feststellen, dass er ihre Gefühle nicht erwidert. Bis Nūr Muhannads Herz für sich gewinnen kann, muss sie eine Reihe von Erniedrigungen sowie Vergleiche mit Muhannads früherer Partnerin, mit der er ein außereheliches Kind hat, über sich ergehen lassen.



Abb. 6: Die Protagonisten der Serie *Nūr* (Screenshot aus dem Vorspann der Serie - YouTube-Video)⁹⁷

*Die wachsende Liebe der beiden wird durch die üblichen Verwicklungen und Wendungen auf eine harte Probe gestellt, zu denen u.a. Tote zählen, die unerwartet wiederauftauchen, Entführungen oder auch Industriespionage. Dank Muhannads Unterstützung kann Nūr sich als Modedesignerin etablieren und wird zu guter Letzt als gleichgestelltes Familienmitglied im elitären Şadoğlu-Clan akzeptiert.*⁹⁸

3.2 Tabubruch als Auslöser einer beispiellosen Fankultur: *Noormania*

Tatsächlich war es weniger die Geschichte selbst als ihre Inszenierung, die im Sommer 2008 eine in der arabischen Welt beispiellose Begeisterung für eine ausländische TV-Produktion auslöste. Begleitet war diese Begeisterung von einer in diesem Ausmaß ebenso wenig dagewesenen Fankultur, in deren Rahmen die Schauspieler wie Popstars gefeiert wurden, sowie

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VYRagoIbDds> (Zugriff: 08.08.2018).

⁹⁸ Vgl. Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 47 ff.

von leidenschaftlichen Debatten über die in der Serie transportierten Beziehungen zwischen den Geschlechtern - ein gesellschaftliches Phänomen, das von den Medien mit dem Etikett *Noormania*⁹⁹ versehen wurde. Von der *Noormania* wurde die gesamte Bevölkerung in den arabischen Ländern erfasst: Jung und Alt, Männer wie Frauen eilten vor die Bildschirme, um ja keine Episode aus dem Leben des Ehepaars Nūr und Muhannad zu verpassen. Dadurch sorgten sie einerseits für gähnende Leere in den Straßen, andererseits für eine gute Auslastung von Cafés und Restaurants, in denen oft gleich mehrere Flachbildschirme zur Verfolgung von TV-Großereignissen an den Wänden zu finden sind. *Nūr* verdrängte sogar die Politik als Gesprächsthema in sämtlichen Medien¹⁰⁰ - in Talkshows ebenso wie in der Tagespresse und in den sozialen Medien: Facebook-Fanseiten und Klatschblogs schossen wie Pilze aus dem Boden. Märkte wurden von Fanartikeln wie Posters, Kaffeetassen etc. nur so überschwemmt.

Was *Nūr* von den vielen TV-Serien, die das arabische Satellitenfernsehen am laufenden Band zeigte, unterschied, ist die Tatsache, dass kein gesellschaftliches Tabu ausgespart wurde. Dem arabischen Publikum wurden im Fernsehen erstmals Realitäten einer muslimisch geprägten Gesellschaft vorgesetzt, über die sonst der Mantel des Schweigens gebreitet wird: Dazu zählen Ehebruch, voreheliche sexuelle Beziehungen und uneheliche Kinder, wie sie dem Serienhelden Muhannad vom Drehbuch zugeschrieben wurden, oder auch Abtreibungen - Muhannads Cousine Bāna lässt einen Schwangerschaftsabbruch vornehmen, um ihre berufliche Karriere nicht aufs Spiel zu setzen -, sowie Alkoholenuss beim Abendessen. Zwar wurden in der Serie auch zahlreiche Action-Elemente wie Entführungen mit dramatischen Schießereien, Verfolgungsjagden, Erpressung und Spionage eingebaut, um die Zuschauer in ihren Bann zu ziehen, doch standen die Geschlechterrollen bzw. die Abweichungen von den traditionellen Rollenbildern im Mittelpunkt.¹⁰¹ Männliches Verhalten wurde in einer Weise in Szene gesetzt, wie sie in arabischen TV-Produktionen nicht vorkam bzw. nur aus westlichen Produktionen bekannt war: Muhannad wurde als zärtlicher und liebevoller Ehemann porträtiert, der seine Angetraute gleichberechtigt behandelt, sie bei ihrer Karriere als Modedesignerin tatkräftig unterstützt, ihr nach einem Streit Blumen bringt oder sie immer wieder mit kleinen Aufmerksamkeiten überrascht.

Den Nerv des arabischen Publikums traf die Serie *Nūr* jedoch nicht nur mit der Behandlung von Tabuthemen und der Darstellung der Begegnung von Ehepartnern auf Augenhöhe. Bei den Frauen in den arabischen Ländern löste auch die Attraktivität des männlichen Hauptdarstellers

⁹⁹ basierend auf der englischen Transkription des Namens der Protagonistin der Serie *Nūr*. Vgl. Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 46.

¹⁰⁰ Clec'h: *Der schöne Mohannad*, Gonzalez-Quijano: *L'attraction de la modernité*, Online-Version S. 3.

¹⁰¹ Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 48.

Kıvanç Tatlıtuğ eine kollektive Schwärmerei aus, die ihrerseits die *Noormania* befeuerte.¹⁰² In verschiedenen Internet-Foren diskutierten weibliche Fans der Serie angeregt über das blendende Aussehen des damals 25-jährigen Schauspielers, der durch die Serie zum Idol aufstieg und als "Brad Pitt der arabischen Welt" gehandelt wurde.¹⁰³ Diesem schwärmerisch-begehrlichen Blick der arabischen Frauenwelt (*Arab female gaze*)¹⁰⁴ war es zuzuschreiben, dass eine regelrechte Medienhysterie entbrannte. Angeheizt wurde die Stimmung durch eine Reihe von Rechtsgutachten religiöser Autoritäten, die sich mit Brandreden gegen die Ausstrahlung der türkischen Serien wandten bzw. vor deren Konsum warnten.

3.3 Rechtsgutachten religiöser Autoritäten als Ausdruck einer zunehmenden Medienhysterie

Vor der Ausstrahlung der Serie *Nūr* waren zahlreiche Adaptionen inhaltlicher und formaler Natur vorgenommen worden, um sicherzustellen, dass das Fernsehprodukt in den als konservativ geltenden Gesellschaften der arabischen Welt Anklang findet. So erhielten die Hauptfiguren klingende arabische Namen: *Mehmet* wurde zu *Muhannad*,¹⁰⁵ und aus *Gümüş* ("Silber") wurde *Nūr* ("Licht"). Analog zum türkischen Original wurde für die arabische Fassung der Name der weiblichen Hauptdarstellerin als Serientitel gewählt. Aus Rücksicht auf moralische Empfindlichkeiten wurden Liebesszenen, insbesondere leidenschaftliche Küsse herausgeschnitten, doch selbst die entschärfte Version erregte den Unmut von Geistlichen und Hütern traditioneller Wert- und Moralvorstellungen.

Ende Juli 2008 bezeichnete der saudische Großmufti Abd al-‘Azīz b. ‘Abdallāh Āl aš-Šayḥ die Serien als teuflisch und unmoralisch. Er verbot den Gläubigen, sich diese Sendungen anzuschauen, da diese viel Böses enthielten, eine moralische Bankrotterklärung darstellten und unislamisch seien. Zudem seien sie von Spezialisten für Verbrechen produziert, die Frauen und Männer vom rechten Weg abbringen und dem Teufel ausliefern würden - von Leuten, die Verdorbenheit und Laster in der Gesellschaft verbreiteten. Der oberste Gelehrte Saudi-Arabiens

¹⁰² Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 59, 60 & 62.

¹⁰³ Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 52.

¹⁰⁴ Dieser Begriff wurde von der amerikanischen Anthropologin und Medienexpertin Christa Salamandra in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht. Vgl. *The Muhannad Effect*, S. 55 ff. Bei dem Konzept des *female gaze* handelt es sich um die feministische Interpretation des *male gaze* ("des bestimmenden männlichen Blicks"), eines Begriffs, der ursprünglich aus der Filmtheorie stammt. Geprägt wurde er von Laura Mulvey in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Darin kritisiert sie den Blick der männerdominierten Filmindustrie, die Frauen tendenziell als sexualisierte Objekte in Szene setzt, anstatt sie als selbstbestimmte Individuen zu porträtieren. Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. *gaze* / *male gaze*.

¹⁰⁵ Dieser Name hat nichts mit *Muhammad* zu tun, sondern steht im Zusammenhang mit *al-Hind* ("Indien"): Er verweist auf ein aus indischem Stahl gefertigtes Schwert. Vgl. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مهند>.

forderte die Fernsehanstalten auf, ihren Feldzug gegen Allah und seinen Propheten unverzüglich einzustellen.¹⁰⁶

Der inzwischen verstorbene höchste Würdenträger der Hamas, Scheich Hamed al-Bitawi (Ḥāmid al-Bītāwī), erklärte, die Serie würde gegen die islamische Religion verstoßen bzw. den Werten und Traditionen islamischer Gesellschaften zuwiderlaufen.¹⁰⁷

Der Mufti von Aleppo wiederum betonte im Zusammenhang mit dem Verkauf von Fanartikeln, die während der *Noormanía* reißenden Absatz fanden, dass das Tragen von T-Shirts mit den Fotos türkischer Seriendarsteller während des Gebets letzteres ungültig machen würde.¹⁰⁸

So einig sich die saudischen Rechtsgelehrten darin waren, der Serie *Nūr* eine subversive Funktion zu unterstellen, die es dem Säkularismus erlauben würde, in der saudischen Gesellschaft Verbreitung zu finden, so sehr distanzierten sich viele von ihnen von der Fatwa des ranghöchsten Richters und Leiters des Obersten Justizrates Saudi-Arabiens, Scheich Saleh al-Lohaidan (Ṣāliḥ b. Muḥammad al-Luḥaydān).¹⁰⁹ Letzterer äußerte sich nämlich in einer Radiosendung am 14. September 2008 - nur zwei Wochen nach dem Serienfinale von *Nūr* - dahingehend, dass es erlaubt sei, die Besitzer jener Fernsehstationen zu töten, die die "Ausstrahlung von verwerflichen und ausschweifenden Programmen" gestatten.¹¹⁰ Bemerkenswert war diese Fatwa insofern, als sie auf Mitglieder des saudischen Königshauses abzielte, ohne sie konkret beim Namen zu nennen. Es war freilich klar, dass mit der "Ausstrahlung von verwerflichen und ausschweifenden Programmen" die Konzerne Rotana und MBC gemeint waren, die im Besitz von Prinz Al-Walid bin Talal (Al-Walīd b. Ṭalāl b. ʿAbd al-ʿAzīz Āl Saʿūd) bzw. Walīd b. Ibrahīm Āl Ibrahīm stehen.¹¹¹ Diese seine Rechtsmeinung brachte dem Leiter des Obersten Justizrates heftige Kritik von Medienvertretern und Rechtsgelehrten quer durch das ideologische Spektrum ein. Selbst die Hardliner unter den Geistlichen vertraten die Ansicht, dass Scheich Saleh al-Lohaidan die rote Linie überschritten habe. Wenige Tage später ruderte der oberste religiöse Richter Saudi-Arabiens - offenbar auf Druck hochrangiger Regierungsmitglieder - zurück und relativierte seine Äußerungen, indem er klarstellte, dass er keinesfalls zum Mord an Fernsehunternehmern

¹⁰⁶ Al-Ğarīda: *Āl aš-Šayḥ: musalsal Nūr*.

¹⁰⁷ Laub, Nammari: *Soap Opera Is Turning Arab world*.

¹⁰⁸ Toprak: *Wie TV-Soaps arabische Scheidungsraten steigern*.

¹⁰⁹ Hammond: *Reading Lohaidan in Riyad*.

¹¹⁰ Carney: *Pandora's Screen? Turkish Programming in the Arab World*.

¹¹¹ Hammond: *Reading Lohaidan in Riyad*.

aufgerufen habe, sondern es Sache der Gerichte sei, letztere zu verurteilen und exekutieren zu lassen.¹¹²

Beim Publikum verhallten die Warnungen der Geistlichkeit indes ungehört. Frauen wie Männer schalteten erst recht den Fernseher ein und sinnierten über die Geschehnisse am Bosphorus.¹¹³ Obwohl *Nūr* auch von Männern gerne gesehen wurde und so manch einer das Verhalten des Filmhelden gegenüber seiner Ehefrau vorbildlich fand,¹¹⁴ waren es die Stimmen von Frauen in diversen Internetforen, die von den arabischen Medien aufgegriffen wurden und die allgemeine Rezeption der Serie prägten. Die weibliche Sicht auf die in *Nūr* geschilderten Geschlechterverhältnisse wurde jedoch weniger im Hinblick auf den Ruf nach mehr Selbstbestimmung für Frauen diskutiert, sondern nahezu ausschließlich auf deren Schwärmerei für den Hauptdarsteller sowie deren Wunsch nach mehr Romantik im Alltag reduziert und dementsprechend ausgeschlachtet.

Arabische Zeitungen berichteten von einer Häufung von Eheproblemen, die auf den exzessiven Konsum der TV-Serie zurückgeführt wurden und sich in einer Zunahme von Scheidungen niederschlugen. Von mehreren Frauen hieß es, dass sie die Scheidung eingereicht hätten, weil ihnen ihre Ehe plötzlich trostlos vorgekommen wäre bzw. sie sich nicht mit jener Wertschätzung behandelt gefühlt hätten, mit der Muhannad seiner Partnerin begegnet. Männern hingegen wurde durchgehend Eifersucht auf den Seriendarsteller als Scheidungsgrund unterstellt.¹¹⁵ Im Zuge der allgemeinen Hysterie wurden sogar Berichte über Männer kolportiert, die den Gang zum Schönheitschirurgen antreten wollten, um ein wenig mehr dem Idol ihrer Frauen zu entsprechen, was Karikaturisten zu humorvollen Cartoons inspirierte.¹¹⁶

¹¹² Zayed: *Turkish Drama in the Arab World*, S. 41.

¹¹³ Krüger: *Eine kulturelle Revolution*.

¹¹⁴ Clec'h: *Der schöne Mohannad*.

¹¹⁵ Eine jordanische Zeitung meldete, dass sich ein Mann von seiner Frau getrennt haben soll, weil sie das Foto des türkischen Frauenschwarms auf dem Handy hochgeladen hätte. Auf einer syrischen Webseite wurde wiederum gleich von vier Scheidungsfällen berichtet. In einem davon soll ein Mann seine Frau verlassen haben, weil sie ein Bild des Schauspielers im Schlafzimmer aufgehängt hätte. Diese und andere Einzelfallgeschichten sind dem Artikel *Turkish Soap Star Sparks Divorces in Arab World* vom 29.06.2008 auf *al-Arabiya*, dem Nachrichtenportal des Fernsehsenders MBC, entnommen. Der Artikel ist im Original nicht mehr abrufbar, sondern nur noch in Form von Postings erhalten wie hier: <https://www.ummah.com/forum/forum/family-lifestyle-community-culture/marriage/182805-turkish-soap-star-sparks-divorces-in-arab-world>, (Zugriff: 15.08.2018). Vgl. auch Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 50.

¹¹⁶ Weitere Cartoons sind im Anhang, Kap. 9.3 [Türkische Serien humoristisch betrachtet](#) zu finden.



Abb. 7: Karikaturen zu den gesellschaftlichen Auswirkungen der Ausstrahlung der Serie *Nūr*¹¹⁷

Der in den arabischen Familien schiefhängende Haussegen war nur eines einer Reihe gesellschaftlicher Übel, die der *Noormania* angelastet wurden. Auch das tägliche Verkehrschaos wurde als Begleiterscheinung dieses Phänomens gesehen - weil angeblich durch die nach Hause eilenden Fans verursacht.¹¹⁸ Nicht zuletzt musste die Begeisterung für die Serie *Nūr* als Erklärung für sinkende Arbeitseffizienz im Allgemeinen und die Pflichtvergessenheit des medizinischen Pflegepersonals in einem Spital der jemenitischen Hauptstadt Sanaa im Speziellen herhalten.¹¹⁹

Humoristisch auf den Punkt gebracht wurde die Medienhysterie in einer Karikatur, die im Juli 2008 in verschiedenen Tageszeitungen erschien. Darin findet sich das durch *Nūr* in der arabischen Welt ausgelöste Serienfieber (*ḥummā*) mit den Tierseuchen Rinderwahn und Vogelgrippe auf derselben Stufe wieder.

¹¹⁷ Vgl. http://www.biyokulule.com/view_content.php?articleid=3885, <http://observers.france24.com/en/20080811-noor-turkish-soap-mohannad-middle-east> (Zugriff 15.08.2018).

¹¹⁸ Salamandra: *The Muhannad Effect*, S. 49.

¹¹⁹ Verschiedenen Quellen zufolge waren die Krankenschwestern im Al-Gumhuri-Krankenhaus dermaßen vom Betrachten einer Episode von *Nūr* abgelenkt, dass sie die Geburtskomplikationen bei einer Patientin nicht bemerkt hatten und das Kind nur durch das beherzte Eingreifen eines Arztes per Kaiserschnitt gerettet werden konnte. Vgl. Abu Rahhal: *Noor, a Soap Opera to Test the Moral Compass*.

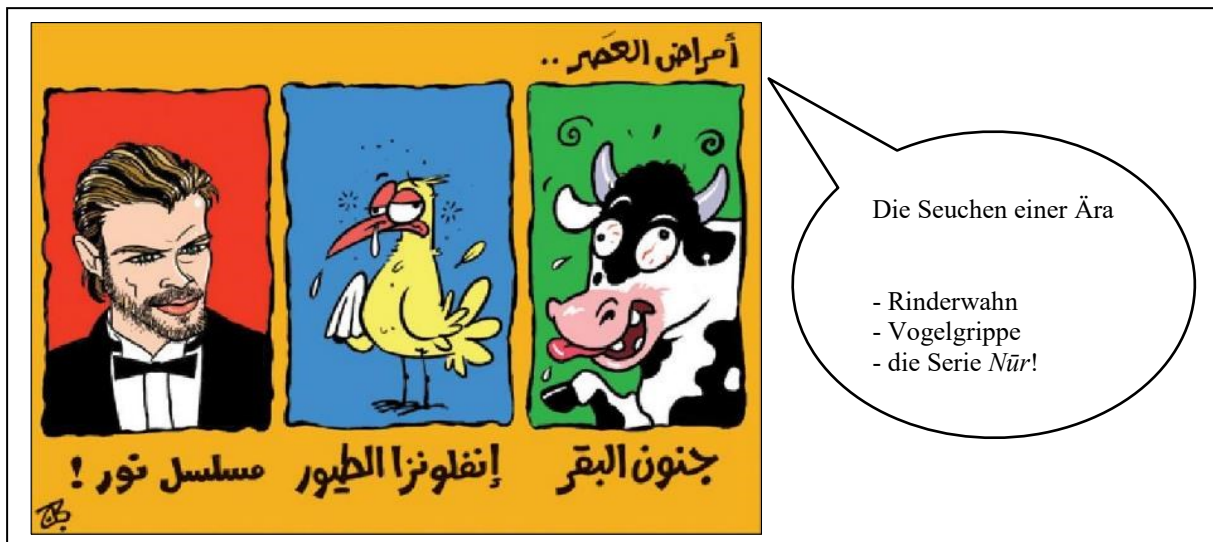


Abb. 8: Karikatur zur Wahrnehmung der Serie *Nūr* in der arabischen Welt¹²⁰

3.4 Vom Sensationserfolg zur Quelle der türkischen *Soft Power* in der arabischen Welt

Nicht nur das arabische Publikum zeigte sich von der Dämonisierung der türkischen TV-Importe unbeeindruckt, auch die MBC-Programmverantwortlichen nahmen von der Kritik des Klerus an deren Ausstrahlung offensichtlich keine Notiz, denn nur eine Woche nach der Ausstrahlung der letzten Episode von *Nūr* fand bereits die nächste türkische *musalsal* mit Kıvanç Tatlıtuğ in der männlichen Hauptrolle Aufnahme in das Programm von MBC: *Menekşe ile Halil* ("Menekşe und Halil"), die nach dem bewährten Prinzip von *Nūr* mit einem arabischen Touch versehen, unter dem Titel *Mīrnā wa Ḥalīl* ("Mīrnā und Ḥalīl") die gleichen gesellschaftlichen Folgen zeitigte.¹²¹

Prolongiert wurden diese gesellschaftlichen Folgen durch die Ausstrahlung weiterer Gesellschaftsdramen in derselben Machart.¹²² Zu den bekanntesten zählen *Asi / ʿĀṣī* ("Rebellin"), *Aşk-ı Memnu / Al-ʿIṣq al-Mamnuʿ* ("Verbotene Liebe"), *Aşk ve Ceza / Al-Ḥubb w*

¹²⁰ <http://www.alghad.com/file.php?fileid=99175&view=1> (Zugriff 15.08.2018).

¹²¹ Krüger: *Eine kulturelle Revolution*. Die Serie *Mīrnā wa Ḥalīl* erzählt die Geschichte einer mit ihrer Familie in Deutschland lebenden Türkin, die in einer Konditorei arbeitet und sich in ihren Arbeitskollegen, einen Bosnier, verliebt. Allerdings darf sie ihn nicht heiraten, weil sie einem anderen Mann versprochen ist und ihr Vater sich aus dieser arrangierten Ehe einen hohen Brautpreis erwartet. Sie flieht vor ihrem gewalttätigen Ehemann nach Istanbul, wo sie Halil wiederbegegnet und versucht, sich mit ihm ein Leben aufzubauen, wobei sie allerlei Gefahren trotzen muss - u.a. der Tatsache, dass ihr Bruder Zāhir den Auftrag hat, sie umzubringen, um die verlorene Familienehre wiederherzustellen. Als das Paar glaubt, alle Herausforderungen gemeistert zu haben, kommt es zur Katastrophe... <http://www.mbc.net/ar/programs/mirna-we-khaleel/articles/الحلقة-الأخيرة---ميرنا-وخليل-ضمن-قائمة-قصص-الحب-الخالد.html> (Zugriff: 15.08.2018).

¹²² Das Gros der Gesellschaftsdramen thematisiert den Gegensatz zwischen dem mondänen Leben in der Großstadt und konservativ-traditionellen Lebensentwürfen auf dem Land. Häufig wird eine Familie aus einem bescheidenen ländlichen Umfeld porträtiert, die es mit Fleiß zu großem Reichtum bringt, ohne dabei ihre traditionellen / religiösen Wertvorstellungen über Bord zu werfen. Auftretende Generationenkonflikte werden stets im Einklang mit den gesellschaftlichen Werthaltungen gelöst. Vgl. Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 152.

al-ʿIqāb ("Liebe und Strafe"), *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* / *ʿAlā Marr az-Zamān* ("Wie die Zeit vergeht") und *Fatmagül'ün Suçu Ne?* / *Fāṭma* ("Was ist Fatmagüls Schuld?" / "Fāṭma"). Brisante Themen wie Ehebruch in *Al-ʿİşk al-Mamnuʿ*, der modernen Adaption des gleichnamigen Romans des türkischen Schriftstellers Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945),¹²³ oder Vergewaltigung in *Fāṭma*¹²⁴ sorgten laufend für hohe Einschaltquoten und bescherten den Medienkonzernen bedeutende Zuwächse bei den Werbeeinnahmen.

Vom expandierenden Serienmarkt profitierte zudem der türkische Tourismus, denn die arabische Fangemeinde strömte in Scharen nach Istanbul, um die Drehorte der Serien zu besuchen und ihren Idolen räumlich ein wenig näher zu sein. Vor allem die Abud-Efendi-Villa, in der ein Großteil der Episoden von *Nūr* gedreht worden war, entwickelte sich zu einem Touristenmagneten. Für einen Blick auf die Filmkulisse waren arabische Familien bereit, 50 Dollar Eintritt pro Person zu zahlen und vor der Besichtigung längere Wartezeiten in Kauf zu nehmen. Schätzungen des türkischen Ministeriums für Kultur und Tourismus besuchten 300.000 Fans die malerische Villa am Bosphorus,¹²⁵ wobei die Anzahl der Touristen aus dem Mittleren Osten und Nordafrika in nur zwei Jahren um 50% auf insgesamt zwei Millionen Besucher im Jahr 2008 anstieg.¹²⁶

Die Entscheidung, verstärkt auf türkische TV-Serien zu setzen, war in den ersten beiden Jahren der Rezeption türkischer *musalsalāt* sowohl aus Sicht türkischer Serienschaffender als auch aus Sicht arabischer Medienkonzerninhaber primär dem Diktat der Gewinnmaximierung gefolgt.¹²⁷ Doch schien der ungebrochene Erfolg der Serien auch der türkischen Außenpolitik jener Zeit in die Hände zu spielen,¹²⁸ weshalb in wissenschaftlichen Kreisen vermehrt das Konzept der *Soft Power* als Versuch einer Erklärung für die gesellschaftlichen Entwicklungen in weiten Teilen der arabischen Gesellschaften bemüht wurde.

¹²³ Uşaklıgils wohl bekanntester Roman wurde 1899-1900 in der Fachzeitschrift *Servet-i Fünûn* ("Reichtum der Wissenschaft") in Episoden veröffentlicht, bevor er 1901 als Buch erschien. Vgl. <http://www.yenimakale.com/halit-ziya-usakligilin-ask-i-memnu-romani.html> Auf Deutsch ist der Roman 2007 im Unionsverlag erschienen. Vgl. <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/54076887> (Zugriff 25.08.2018).

¹²⁴ Diese Serie basiert auf einer wahren Begebenheit, die vom türkischen Schriftsteller Vedat Türkali Anfang der 1980er Jahre zu einem Roman verarbeitet wurde. Darin machte der Autor auf ein mittlerweile geändertes Gesetz aufmerksam, demzufolge eine Vergewaltigung straffrei bleiben konnte, sofern das Opfer einwilligte, den Täter zu heiraten.

Fāṭma handelt von einer jungen Frau vom Lande, die von drei Männern aus wohlhabenden Familien vergewaltigt wird. Sie wird von ihrem Verlobten verlassen und gezwungen, Karīm zu heiraten, einen Mann, der bei ihrer Vergewaltigung zwar anwesend, aber nicht daran beteiligt war. In dem Glauben, mit einem der Täter verheiratet zu sein, begegnet Fāṭma ihrem Mann zunächst mit Aggression und Misstrauen. Bis ihr Gerechtigkeit widerfährt, muss sie einen langen Kampf gegen gesellschaftliche Vorverurteilung und Ächtung führen.

¹²⁵ Köhne: *Unmoralische Sehnsüchte*, Yanardağoglu, Karam: *The fever that hit Arab satellite television*, S. 569.

¹²⁶ Butler: *Turkey's "Brad Pitt" Stirs Wide Arab Interest*.

¹²⁷ Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 21.

¹²⁸ Krüger: *Eine kulturelle Revolution*.

4. FERNSEHSERIEN ALS QUELLE DER TÜRKISCHEN *SOFT POWER* IN DER ARABISCHEN WELT

Im Zuge der Privatisierung des türkischen Fernsehmarkts in den 1990er Jahren hatten türkische TV-Produzenten begonnen, jenseits der Grenzen Absatzmöglichkeiten für ihre Produkte zu erschließen: Zwischen 2005 und 2011 wurden 34.676 Stunden türkische Fernsehsehunterhaltung in 76 Länder weltweit verkauft, darunter 65 Serien, die einen Umsatz von 60 Millionen US-Dollar generierten.¹²⁹ Ende 2014 lag der Exportwert der *diziler* bei 200 Millionen Dollar und ein Jahr später bei 250 Millionen Dollar. 2016 stieg der Umsatz auf 300 Millionen Dollar. Dabei wurden ca. 150 türkische Serien in insgesamt 142 Länder exportiert und von 500 Millionen Zuschauern verfolgt.¹³⁰ Mit dieser Steigerung hat sich die Türkei hinter den USA als zweitgrößter Exporteur von Fernsehserien etabliert.¹³¹ Erwartungen der Istanbuler Handelskammer zufolge soll der jährliche Umsatz türkischer TV-Exporte bis zum 100. Jahrestag der Gründung der Republik Türkei im Jahr 2023 die Milliarden-Dollar-Marke erreicht haben.¹³²

Die gestiegene weltweite Präsenz türkischer Populärkultur hat dem Exportgut *diziler* das Label "Turkish Soap Power" eingetragen, von dem erstmals 2011 im *Journal of Turkish Weekly* in wortspielerischer Anlehnung an die Theorie der *Soft Power* Gebrauch gemacht wurde, um zu belegen, wie sehr sich das Image der Türkei in der Slowakei durch die Ausstrahlung türkischer Serien zum Positiven gewandelt hatte.¹³³ Es ist dies eine Darstellung, die die Frage aufwirft, ob sich mit Populärkultur tatsächlich Politik machen lässt - eine Frage, auf die in diesem Kapitel eine Antwort gefunden werden soll.

4.1 *Soft Power* nach Joseph S. Nye

Der Begriff der *Soft Power* wurde 1990 vom Politikwissenschaftler und ehemaligen stellvertretenden US-Verteidigungsminister Joseph Samuel Nye in dem Werk *Bound To Lead: The Changing Nature of American Power* geprägt und von ihm in seinem 2004 erschienenen Buch *Soft Power: The Means to Success in World Politics* weiterentwickelt. In den darauf folgenden Jahren wurde das Konzept der "sanften" bzw. "weichen Macht" in den öffentlichen Diskurs aufgenommen und von politischen Führern wie den Außenministern der USA und

¹²⁹ Yörük, Vatikiotis: *Soft Power or Illusion of Hegemony*, S. 2362.

¹³⁰ Außenwirtschaft der WKO: *Die spannendsten Branchen. Türkei*, S. 9, <https://www.wko.at/service/aussenwirtschaft/tuerkei-top-branchen-2017.pdf> (Zugriff 25.08.2018); Angaben für das Jahr 2014 auch belegt in: Kaynak: *Noor and Friends: Turkish Culture in the World*, S. 257.

¹³¹ Vgl. Alankuş, Yanardağoglu: *Vacillation in Turkey's Popular Global TV Exports*, S. 3615.

¹³², https://www.itohaber.com/haber/guncel/204307/turk_dizileri_bu_yil_da_mipcom_da_yok_satacak.html (Zugriff: 25.08.2018).

¹³³ Kaynak: *Noor and Friends: Turkish Culture in the World*, S. 264.

Großbritanniens sowie von Redakteuren und Wissenschaftlern weltweit verwendet.¹³⁴ Im Jahr 2011 brachte Nye mit *The Future of Power* eine weitere Publikation auf den Markt, in der er frühere Erkenntnisse zum Wesen und den Spielarten von Macht zusammengefasst, Elemente des politischen Diskurses zu seiner Wortprägung eingearbeitet und sein Konzept um die *Smart Power*, eine ausgewogene Balance zwischen harter und weicher Macht erweitert hatte.

Die theoretische Einbettung dieser Arbeit soll jedoch anhand der im Buch *Soft Power: The Means to Success in World Politics* präsentierten Begrifflichkeiten erfolgen, zumal im Diskurs über die Wirkung türkischer Fernsehserien durchwegs auf die Definitionen des Jahres 2004 Bezug genommen wird.

Nye bezeichnet *Soft Power* als

(...) *ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country's culture, political ideals, and policies.*¹³⁵

also eine Form der Macht, die darauf beruht, dass ein Akteur andere allein durch Anziehungskraft und Glaubwürdigkeit für sich und seine Position einnimmt, d.h. durch Attraktivität Entscheidungen des anderen in seinem Sinne bewirkt, ohne dabei Zwang auszuüben. Zu den Ressourcen, auf denen die Attraktivität eines Akteurs (Staates) basiert, zählen die Kultur, die (gelebten) politischen Werte und die (Außen-) Politik.¹³⁶

Dieses Verständnis von Macht steht im Gegensatz zu den traditionellen Formen militärischer und wirtschaftlicher Macht, der sogenannten *Hard Power*, mit der Druck auf andere ausgeübt wird, damit diese ihre Position ändern. Diese "harte" Form der Macht setzt auf wirtschaftliche Anreize ("Zuckerbrot) und Drohungen ("Peitsche")¹³⁷ anstatt auf argumentative Überzeugungsarbeit.

<i>Spielarten der Macht</i>	Hard (hart)		Soft (weich/sanft)	
Spectrum of Behaviors (Verhaltensspektrum)	coercion (Zwang)	inducement (Anreize)	agenda setting (Festlegung e. Tagesordnung)	attraction (Anziehungskraft)
	Command (Befehlen)			Co-opt (Kooptieren)
Most Likely Resources (Höchstwahrscheinliche Einsatzmittel)	force (Druck) sanctions (Sanktionen)	payments (Zahlungen) bribes (Bestechung)	institutions (Einrichtungen)	values (Werte) culture (Kultur) policies ({Außen-} politik)

Abb. 9: Die Spielarten der Macht nach Joseph Nye mit deutscher Übersetzung¹³⁸

¹³⁴ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Preface S. XI.

¹³⁵ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Preface S. X.

¹³⁶ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, S. 11.

¹³⁷ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, S. 5.

¹³⁸ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, S. 8.

Mit anderen Worten: Wenn die Werte eines Staates, seine Kultur und Politik von anderen Ländern als attraktiv wahrgenommen werden, so beeinflusst diese Tatsache das Handeln der anderen Länder dem betreffenden Staat gegenüber. Kompakter lässt sich Nyes Konzept der *Soft Power* wie folgt zusammenfassen: "politische Machtausübung aufgrund von kultureller Ausstrahlung".¹³⁹

Auf die Rolle der Türkei im Nahen Osten im Vorfeld des Arabischen Frühlings umgelegt bedeutet dies, dass der Türkei die Fähigkeit zugesprochen wurde, Vorbildwirkung für die arabischen Länder zu entfalten. Diese Zuschreibung gründete auf der damaligen Wahrnehmung der Türkei als Land, dem es gelungen ist, die Prinzipien der Demokratie und die islamische Tradition unter einen Hut zu bringen. Wie der Diskurs in den türkischen Medien zeigte, hatten die TV-Serien das ihre dazu beigetragen, die Türkei als Nation zu präsentieren, die die gesunde Mitte zwischen den Lebensentwürfen der westlichen und der muslimisch geprägten Welt gefunden hat.¹⁴⁰ Die Debatte in den türkischen Medien spiegelte allerdings die eigene sowie die westliche Sicht auf die Türkei als Modell für die arabische Welt wider. In der arabischen Welt hingegen wurden der Türkei zum Teil geopolitische Ambitionen unterstellt: So wurden in den saudischen Medien sämtliche Exporte der Türkei als Teil einer größeren Strategie zur Positionierung des Landes im Nahen Osten und die TV-Serien im Besonderen als Ausdruck einer türkischen "Kulturinvasion" (*ğazw taqāfi*) bezeichnet.¹⁴¹ Trotz ihrer muslimischen Prägung wurde die Türkei in erster Linie als säkulares Land (*dawla 'almānīya*) gesehen, das sich anschickte, "Teil der Europäischen Union mit all ihren Werten, Traditionen und Freiheiten zu werden".¹⁴² Zum besseren Verständnis, warum in der (west-) europäisch-türkischen Berichterstattung die Brückenfunktion der Türkei zwischen Orient und Okzident über alle Maßen betont wurde, während in so manchem arabischen Land Vorbehalte gegenüber der sanften Macht (*al-quwwa an-nā'ima*) der Türkei und der ihr zugedachten Rolle als Vorbild für die Nahostregion überwogen, sei an dieser Stelle die von mehreren Kursänderungen geprägte Entwicklung der Beziehungen zwischen Ländern der arabischen Welt und der Türkei im Überblick skizziert.

¹³⁹ <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/aussenpolitik-mehr-softpower-fuer-europa-15115883.html> (Zugriff: 25.08.2018).

¹⁴⁰ Vgl. Durmuş: *The Representation of Turkey through Narrative Framing*, S. 498-502.

¹⁴¹ Durmuş: *The Representation of Turkey through Narrative Framing*, S. 493.

¹⁴² Vgl: *Ar-Riyāḍ taṭraḥu s-su'āl al-kabīr: mā sabab i'ğāb al-ʿarab bi "Sanawāt ad-Ḍayāʿ"*?

4.1.1 Die arabisch-türkischen Beziehungen im Wandel: vom Osmanischen Reich zur türkischen *Soft Power* in Nahost

400 Jahre lang gehörten weite Teile der arabischen Länder zum Osmanischen Reich. Diese gemeinsame Geschichte hat das Verhältnis zwischen Arabern und Türken und damit auch die gegenseitige Wahrnehmung geformt. Aus dem Bedürfnis heraus, sich von dem jeweils Anderen, dem Fremden abzugrenzen, wurden wechselseitig Vorurteile und Klischees gestreut bzw. das Trennende oft über das Gemeinsame gestellt: Das Bild "des Türken" als grausamer Eroberer, "der nicht nur die politische und militärische Herrschaft innehatte, sondern auch das Monopol über (...) den Islam und die islamisch geprägte Kultur für sich reklamierte", hat das Geschichtsbild der arabischen Bevölkerung geprägt. Auf türkischer Seite wiederum war die Auffassung verbreitet, dass "Araber ihre Angelegenheiten nicht auf zivilisierte Art und Weise regeln könnten" bzw. arabische Muslime nicht gleichwertig seien. Die Ansicht, dass "die Araber" mit ihrem "illoyalen Verhalten" während des Ersten Weltkriegs dazu beigetragen hätten, "das Osmanische Reich zu Fall zu bringen", wurde sogar noch im Jahr 2002 sowohl von der kemalistischen als auch von der islamistischen türkischen Elite vertreten.¹⁴³

Der radikale Bruch der jungen türkischen Republik mit der islamisch-osmanischen Vergangenheit¹⁴⁴ löste in der arabischen Welt gemischte Reaktionen aus: Einerseits galten die Vertreter der modernen Türkei aufgrund ihres Bestrebens, einen säkularen Nationalstaat zu begründen, als "schlechte Muslime" und "Verräter am islamischen Glauben und am islamischen Kulturerbe";¹⁴⁵ andererseits wurde die moderne Türkei von den aufstrebenden arabischen Eliten der Zwischenkriegszeit als Erfolgsgeschichte gesehen - als Land, in dem eine engagierte nationalistische Führungsriege die Unabhängigkeit von fremden Mächten erlangt und durch staatliche Instrumente für Ordnung und Stabilität gesorgt hatte.¹⁴⁶

Nach Jahren einer passiven Neutralitätspolitik im Nahen Osten gemäß dem, von Mustafa Kemal Atatürk ausgegebenen Motto "Frieden im Lande, Frieden in der Welt" (*Yurtta sulh,*

¹⁴³ Faath: *Die arabisch-türkischen Beziehungen*, S. 21 ff.

¹⁴⁴ Der Abschaffung des Sultanats (1922 - ein Jahr vor der Proklamation der Republik Türkei) folgten die Abschaffung des Kalifats (1924) sowie das Verbot der religiösen Bruderschaften (*tarikats*) und Konvente der Derwisch-Orden (*tekkes*) im Jahr 1925. Im selben Jahr wurde türkischen Männern das Tragen der traditionellen osmanischen Kopfbedeckung (*fes*) untersagt bzw. das Tragen westlicher Hüte als Kopfbedeckung vorgeschrieben. 1926 übernahm die Türkei den gregorianischen Kalender und schaffte die islamische Zeitrechnung (*hicri takvim*) ab. Ebenfalls im Jahr 1926 wurde mit der Übernahme des Schweizer Zivilrechts und der Einführung des italienischen Strafrechts die Grundlage der Rechtsbeziehungen der Türkei säkularisiert. 1928 wurde der Islam als Staatsreligion aus der Verfassung gestrichen und ein Gesetz verabschiedet, das die Umstellung vom arabisch-osmanischen auf das türkische (lateinische) Alphabet vorsah. Nicht zuletzt ging mit der Schriftreform auch eine Sprachreform einher, deren Ziel es war, eine vereinfachte neutürkische Sprache zu schaffen, was bedeutete, dass Wörter arabischen und persischen Ursprungs sukzessive aus dem Sprachgebrauch getilgt werden sollten. Vgl. <http://www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/184976/vom-reich-zur-republik> bzw. <http://www.bpb.de/izpb/77030/vom-reich-zur-republik-die-kemalistische-revolution?p=all> (Zugriff: 07.09.2018).

¹⁴⁵ Faath: *Die arabisch-türkischen Beziehungen*, S. 22.

¹⁴⁶ Nafi: *The Arabs and Modern Turkey*, S. 68.

cihanda sulh)¹⁴⁷ schwenkte die Türkei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer prowestlichen Außenpolitik um. Diese Positionierung implizierte eine Reihe von Handlungen, mit denen sich das Land am Bosphorus in der arabischen Welt unbeliebt machte.¹⁴⁸ Dazu zählten die Tatsache, dass die Türkei als erstes mehrheitlich muslimisches Land den Staat Israel anerkannte (1949), oder der Beitritt zur NATO (1952). Damit gestattete die Türkei den Vereinigten Staaten die Nutzung ihrer Militärbasen für militärische Interventionen im Nahen Osten wie z.B. bei den bürgerkriegsähnlichen Unruhen im Libanon des Jahres 1958.

Die Haltung der Westmächte in der Zypern-Frage 1964 führte zu einer vorsichtigen Annäherung der Türkei an die arabischen Länder. Nach dem Sechs-Tage-Krieg machte sich die türkische Regierung die arabische Forderung nach dem Rückzug der Israelis aus allen 1967 besetzten Gebieten sowie nach der Anerkennung der "legitimen Rechte der Palästinenser" zu eigen, und 1973 untersagte sie den USA die Nutzung des Luftwaffenstützpunkts İncirlik für militärische Aktionen im Jom-Kippur-Krieg.¹⁴⁹

Bis Ende der 1990er Jahre blieb die Türkei in der arabischen Wahrnehmung u.a. aufgrund ihrer Unterstützung der Anti-Irak-Koalition im zweiten Golfkrieg (1990-1991) oder des 1996 geschlossenen Militärbündnisses mit Israel ein Instrument westlicher Politik im Nahen Osten. Auch litten die arabisch-türkischen Beziehungen unter innenpolitischen Interessen der Türkei wie der Bekämpfung der kurdischen Arbeiterpartei PKK (*Partiya Karkerên Kurdistan*), die das Land 1998 an den Rand eines Krieges mit Syrien brachte, als der Streit um den später vom türkischen Geheimdienst aus Kenia entführten PKK-Vorsitzenden Abdullah Öcalan und dessen Versteck in Syrien eskalierte.¹⁵⁰ Ein wesentlicher Konfliktpunkt war letztlich auch das "Südostanatolische Entwicklungsprojekt" GAP (*Güneydoğu Anadolu Projesi*) mit seinen 22 Staudämmen, 19 großen Wasserkraftwerken und Bewässerungsanlagen auf einer Fläche von 75.000 km² entlang der beiden Flüsse Euphrat und Tigris im Osten der Türkei, das den für die Nachbarländer Syrien und Irak lebenswichtigen Zustrom begrenzt.¹⁵¹

Der Wahlsieg und die Regierungsübernahme der AKP (*Adalet ve Kalkınma Partisi* / "Partei für Gerechtigkeit und Entwicklung") im Jahr 2002 brachten eine Neuausrichtung der türkischen Außenpolitik: nämlich eine verstärkte Hinwendung zum Nahen Osten, wobei die muslimische

¹⁴⁷ In der zeitgenössischen Version lautet dieser von Mustafa Kemal Atatürk am 20. April 1931 erstmals in der Öffentlichkeit ausgegebene Leitsatz der türkischen Außenpolitik: *Yurtta barış, dünyada barış*. Vgl. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yurtta_sulh,_cihanda_sulh (Zugriff: 11.09.2018).

¹⁴⁸ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool 2: Turkish Nation Branding*, S. 2344.

¹⁴⁹ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool 2: Turkish Nation Branding*, S. 2344.

¹⁵⁰ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool 2: Turkish Nation Branding*, S. 2344 bzw. https://diepresse.com/home/ausland/aussenpolitik/1271221/Zwei-tuerkische-Soldaten-getoetet_Anschlag-der-PKK (Zugriff: 12.09.2013).

¹⁵¹ <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59071/ressource-wasser?p=all>, (Zugriff: 12.09.2018).

Identität zum Angelpunkt für den Ausbau der Beziehungen zu den islamischen Nachbarn wurde.¹⁵² Die Weigerung des türkischen Parlaments, türkisches Territorium als Aufmarschgebiet für amerikanische Truppen im Zuge von deren Vorbereitungen auf eine Bodenoffensive gegen den Irak 2003 zur Verfügung zu stellen, wurde in der arabisch-islamischen Welt wohlwollend zur Kenntnis genommen. Diese Entscheidung wie auch die zunehmend israelkritische Politik der Regierung trugen dazu bei, dass die Türkei nicht mehr nur als verlängerter Arm der USA in Nahost wahrgenommen, sondern auch als Vermittler zwischen verfeindeten Gruppen eingeschaltet wurde wie zwischen Sunniten und Schiiten vor den irakischen Wahlen des Jahres 2005, Israel und den Palästinensern im November 2007 oder zwischen Syrien und Israel im Mai 2008.¹⁵³

Unter der ambitionierten Maxime "null Probleme mit den Nachbarn" baute die Türkei ihre Beziehungen zur arabischen Welt strategisch aus und hob die Visapflicht für Syrien, Jordanien, Libanon, Libyen, den Sudan und sogar den Jemen auf.¹⁵⁴ Die Lockerung der Einreisebestimmungen hatte freilich eine wirtschaftliche Dimension, war der Türkei schließlich doch auch daran gelegen, sich angesichts der 2008 ausgreifenden Finanz- und Wirtschaftskrise neue Absatzmärkte in geographischer Nähe zu erschließen.

Vor diesem Hintergrund kamen der Hype um die Serie *Nūr* und die steigende Attraktivität Istanbuls als bevorzugte Reisedestination von Touristen speziell aus den Golfstaaten der türkischen Regierung in ihrer nahöstlichen Charme-Offensive deutlich zupass. Die durch den Serienkonsum beim arabischen Publikum entstandene Wahrnehmung der Türkei als Land, in dem westlich-moderner Lebensstil und muslimische Identität harmonisch koexistieren können, entsprach genau dem Image, das die Türkei von sich vermitteln bzw. durch das sie unter Berufung auf das Konzept der *Soft Power* Einfluss auf Ereignisse und Entwicklungen in Nahost zu nehmen hoffte. Das Bemühen der Türkei, sich als bevorzugter Ansprechpartner und Mediator für die arabischen Staaten, ihr kulturell historisches "Hinterland",¹⁵⁵ zu positionieren, beruhte auf der Betonung eben dieser Modernität *alla turca*. Folglich avancierte die Synthese von Tradition und Moderne zur Quelle der türkischen *Soft Power* schlechthin.¹⁵⁶

¹⁵² Calligaris: *Das türkische Engagement im Nahen Osten*, S. 15.

¹⁵³ Calligaris: *Das türkische Engagement im Nahen Osten*, S. 21.

¹⁵⁴ <https://www.tagesspiegel.de/politik/tuerkei-hebt-visumzwang-fuer-jemen-auf/3697184.html>, (Zugriff: 15.09.2018).

¹⁵⁵ Ahmet Davutoğlu, der Architekt der türkischen Außenpolitik der AKP, verwendet in seinem fast 600-seitigen Konzept der "strategischen Tiefe" (*Stratejik Derinlik*) zur internationalen Stellung der Türkei den deutschen Begriff "Hinterland" als Synonym für den türkischen Begriff *arkabahce* ("Hinterhof"), mit dem all jene Gebiete gemeint sind, die einst zum Osmanischen Reich zählten. Nachzulesen in: *Stratejik Derinlik* S. 67. Download verfügbar unter: <https://edoc.site/queue/ahmet-davutolu-stratejik-derinlik-pdf-free.html> (Zugriff: 30.09.2018).

¹⁵⁶ Cerami: *Rethinking Turkey's Soft Power in the Arab World*, S. 140.

Die im Anschluss an den völlig unerwarteten Erfolg der Serie *Nūr* auf MBC ausgestrahlten türkischen Serien schlugen in dieselbe Kerbe: Mit ihrem Fokus auf der Darstellung einer idealen Gesellschaft, in der Islam und Moderne einander nicht ausschließen, Frauen und Männer dieselben Rechte genießen und Wirtschaftsliberalismus mit sozialen und religiösen Werten vereinbar ist,¹⁵⁷ rührten sie - wenn auch nicht *à priori* intendiert - die Werbetrommel für die Türkei als traditionsverbundenes und gleichzeitig hochmodernes Land. Aufgrund der anhaltenden positiven Resonanz bemühten auch politische Beobachter und Journalisten in ihren Kommentaren im Zusammenhang mit den türkischen Serien den Begriff der *Soft Power* immer öfter. Diese Zuschreibung kam nicht von ungefähr, weil die türkischen TV-Exporte ab 2009 nicht nur romantische Serien umfassten, sondern auch auf Action-Reihen und historische Serien ausgedehnt wurden und für politische Schlagzeilen sorgten.

4.2 Die Politisierung türkischer Fernsehserien

Der Trend, gegenwärtige politische Entwicklungen aufzugreifen bzw. politische Botschaften in populäre TV-Serien zu verpacken, war in den arabischen Ländern bis vor wenigen Jahren kaum vertreten¹⁵⁸ und manifestierte sich im Kontext der türkischen Fernsehserien in der Produktion *Kurtlar Vadisi* ("Tal der Wölfe"), die in der arabischen Welt unter dem Titel *Wādī aḍ-Ḍiʿāb* von 2008 bis 2010¹⁵⁹ ausgestrahlt wurde.

Im Mittelpunkt dieser Produktion steht ein fiktiver Geheimdienst (KGT), der illegale Aktivitäten der von ausländischen Mächten - vornehmlich den USA und Israel - kontrollierten Mafia unterbinden soll. Zu diesem Zweck wird der Geheimagent Polat Alemdar (Murād ʿAlamdār in der syrisch-arabischen Synchronfassung)¹⁶⁰ als verdeckter Ermittler in die Mafia eingeschleust.

Fortgesetzt wurde die Serie unter dem Titel *Kurtlar Vadisi - Pusu* bzw. *Wādī aḍ-Ḍiʿāb al-Kamīn* ("Tal der Wölfe - Hinterhalt"), allerdings fanden sich hier verstärkt der Machtkampf zwischen den politischen Eliten und Ideologien sowie die Spannungen zwischen den verschiedenen ethnischen und religiösen Gruppen in der Türkei thematisiert.

In den arabischen Ländern begeisterte die Serie vor allem deshalb ein Millionenpublikum, weil ihr Protagonist als pflichtbewusster Muslim porträtiert wird, der sich mächtigen Feinden in den Weg stellt und heldenhaft das Vaterland verteidigt.¹⁶¹ Als Gegenentwurf zum

¹⁵⁷ Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 22 bzw. Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 152.

¹⁵⁸ Gonzalez-Quijano: *L'attraction de la modernité*, Online-Version S. 6.

¹⁵⁹ https://ar.wikipedia.org/wiki/وادي_الذئاب_مسلسل (Zugriff: 30.09.2018).

¹⁶⁰ Der Familienname bedeutet übersetzt "Bannerträger", womit die Figur wohl als "wegweisend" charakterisiert werden soll. (Anmerk. der Verfasserin)

¹⁶¹ Vgl. http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/e_bibliothek/miscellen/simon-wiesenthal-zentrum-warnung-vor-dem-film-tal-der-wolfe/tal-der-wolfe.pdf (Zugriff: 30.09.2018).

empathischen passiv agierenden Muhannad der Serie *Nūr* wurde der martialisch auftretende, furchtlose "türkische James Bond" zur Identifikationsfigur der jungen männlichen Zuseher,¹⁶² die auch die filmischen *Spin-Offs*¹⁶³ *Wādī aḍ-Ḍiʿāb al-ʿIraq* ("Tal der Wölfe - Irak") und *Wādī aḍ-Ḍiʿāb - Filasṭīn* ("Tal der Wölfe - Palästina") mit Begeisterung rezipierten und zu Schlagern an den Kinokassen machten. Gefallen fanden die Zuseher jedoch nicht nur an der Porträtierung des Helden als Rächer der verletzten Ehre muslimischer Witwen und Waisen, sondern auch an der Umkehrung der traditionellen Hollywood'schen Rollenverteilung von Gut und Böse, denn im *Tal der Wölfe* mutieren die Bösen amerikanischer Action-Filme à la *Rambo* zu Helden, während den Amerikanern und Israelis die Schurkenrolle zugewiesen wird.¹⁶⁴

Den Stoff für *Tal der Wölfe - Palästina* lieferte der Angriff israelischer Soldaten auf einen Schiffskonvoi unter türkischer Flagge mit Hilfslieferungen für den Gaza-Streifen im Mai 2010: Bei der Erstürmung des Schiffs *Mavi Marmara*, das die Blockade, die Israel 2007 nach der Machtübernahme der Hamas im Gaza-Streifen eingerichtet hatte, durchbrach, wurden neun türkische Staatsbürger getötet. Heftige Proteste gegen Israel waren die Folge. Die AKP-Regierung legte die Beziehungen zum Bündnispartner Israel auf Eis, wobei der türkische Ministerpräsident und spätere Staatspräsident Recep Tayyip Erdoğan in weiterer Folge verstärkt anti-israelische Töne anschlug. Dafür erntete er in den arabischen Straßen anfangs viel Beifall und wurde als Held gefeiert.¹⁶⁵

Die Produktion *Tal der Wölfe - Palästina*, in der der türkische Geheimagent Alemdar nach Israel reist, um die für den Angriff auf die Gaza-Hilfsflotte Verantwortlichen zur Strecke zu bringen, bediente über das Vehikel der Fiktion einerseits die Rachephantasien vieler Türken, die nach dem blutigen Zwischenfall auf See Vergeltungsmaßnahmen gegen Israel gefordert hatten. Andererseits spiegelte sie die scharfe anti-israelische Rhetorik des türkischen Regierungschefs wider. Dem Serienhelden wurde eine Reihe von provokanten Aussagen¹⁶⁶ in

¹⁶² Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 27.

¹⁶³ Unter *Spin-Off* versteht man im Bereich der Unterhaltungsindustrie den "Ableger" eines Films oder einer Serie, wobei Elemente, d.h. Milieus oder Handlungsstrukturen und/oder Figuren aus dem Mutterfilm bzw. der Mutterserie übernommen werden. Das *Spin-Off* soll an den Erfolg der Ursprungsproduktion anknüpfen. Ihm liegt das ökonomische Kalkül zugrunde, "Beliebtheit und Erfolg der einen Serie in Zuschauerbindungen an eine andere zu überführen". Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Spin-Off.

¹⁶⁴ Martens: *Der Rächer der türkischen Witwen* bzw. Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 23.

¹⁶⁵ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 24.

¹⁶⁶ Als der türkische Geheimagent nach dem Grund seiner Einreise nach Israel gefragt wird, antwortet er: "Ich bin nicht nach Israel gekommen, sondern nach Palästina." Und als Murād ʿAləmdār von einem Israeli die Drohung zu hören bekommt, dass er das Gelobte Land des Volkes Israel nicht lebend verlassen werde, entgegnet er: "Ich weiß nicht, welcher Teil dieses Landes dir verheißen wurde. Aber ich verheiß dir ein Land, in dem du dir die Radieschen von unten ansehen kannst." Vgl. Filmtrailer <https://www.youtube.com/watch?v=PC3HVRXY8I8> (Zugriff: 01.10.2018).

den Mund gelegt, die auf israelischer Seite für große Empörung sorgten und die politische Eiszeit prolongierten.



Abb. 10: Szene aus *Tal der Wölfe - Palästina* (Screenshot des Trailers auf YouTube, Sequenz 01:39)

Mit den markigen Sprüchen sollte der arabischen Welt signalisiert werden, dass die Türkei mutig genug ist, Israel politisch herauszufordern, dass sie sich regional wie international für die Interessen der Araber bzw. die Sache der Palästinenser einsetzt und sich nicht davor scheut, hierfür nötigenfalls auf die harte Form der Macht zurückzugreifen.¹⁶⁷

Freilich stieß das inszenierte türkische Heldentum auch in den arabischen Ländern nicht auf einhellige Gegenliebe. Einmal mehr waren es Journalisten, die ihre Artikel in Tageszeitungen in saudischem Besitz veröffentlichten, die die intendierte Kernbotschaft, dass der Türkei das Wohl der arabischen Bevölkerung besonders am Herzen läge, mit Skepsis aufnahmen. Natürlich stimmten die Publizisten in ihrer Kritik nicht mit der israelischen Führung überein, die sowohl die Serie als auch die einzelnen Spin-Offs als "antisemitisches Machwerk" verurteilte. Doch ganz im Sinne dessen, was Nye im Rahmen seiner *Soft Power*-Theorie zum Junktim von Anziehungskraft und Glaubwürdigkeit geäußert hatte, warfen sie der Türkei Scheinheiligkeit vor: Ein Staat, der sich zu einer anti-amerikanischen bzw. anti-israelischen Kraft in Nahost stilisiert und dabei enge militärische und wirtschaftliche Beziehungen zu den USA und Israel pflegt, sei in keinerlei Weise glaubwürdig - so lautete der Tenor der Kommentare zum Film. Von ebenjenen Kritikern mussten sich die Türkei im Allgemeinen und die Produzenten des Films im Besonderen den Vorwurf gefallen lassen, das Wesen des Nahostkonflikts nicht wirklich verstanden bzw. letzteren lediglich zur Aufarbeitung des verletzten nationalen Ehrgefühls instrumentalisiert zu haben.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 154.

¹⁶⁸ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 24.

Ungeachtet der Tatsache, dass sowohl die Serie als auch die cineastischen Ableger von *Tal der Wölfe* immer wieder kontrovers diskutiert wurden, blieb der Mix aus realen Vorkommnissen, Fiktion und nationalistisch-propagandistischen Elementen, bis auf Weiteres das Erfolgsrezept der türkischen Action-Serien.

4.3 Türkische Serien im Dienst neo-osmanischer Kulturpolitik

Der unter der AKP-Regierung vollzogene Paradigmenwechsel in der türkischen Außenpolitik war von Anbeginn von den Bemühungen der politischen Führung geprägt, die Erinnerung an das Osmanische Reich positiv zu besetzen. Ab 2010 setzte jedoch eine sich verschärfende Ideologisierung der Außenpolitik ein, die auf die Kultur- und Medienpolitik abfärbte. Die Rückbesinnung auf die ehemaligen Einflussphären des Osmanischen Reiches und die Betonung des gemeinsamen historischen und kulturellen Erbes spielte auch in den TV-Serien eine immer wichtigere Rolle und wurde mit dem Begriff "Neo-Osmanismus" etikettiert.¹⁶⁹

Anschaulichstes Beispiel für diesen Trend war die Serie *Muhteşem Yüzyıl* ("Das prächtige Jahrhundert"), die ab 2011 sukzessive in insgesamt 52 Ländern weltweit ausgestrahlt wurde, über 200 Millionen Zuseher erreichte und damit alle Rekorde brach.¹⁷⁰ In der arabischen Welt waren die vier Staffeln der türkischen *dizi* unter dem Titel *Ḥarīm as-Sulṭān* ("Der Harem des Sultans") ab November bzw. Dezember 2011¹⁷¹ im Hauptabendprogramm des Senders MBC zu sehen.

*Im Zentrum der Handlung steht Sultan Suleiman der Prächtige, dessen Regierungszeit (1520-1566) als Blütezeit des Osmanischen Reiches gilt. Allerdings wird das "Prächtige Jahrhundert" nicht aus Sicht des osmanischen Herrschers geschildert, sondern aus der Perspektive des Harems erzählt. Dementsprechend ist weniger der Sultan selbst die tragende Figur der Serie als Hürrem Sultan, die mit Klugheit, politischem und erotischem Geschick von einer einfachen russischen Raubbeute zur Lieblingsfrau des Sultans und damit zur einflussreichsten Frau im Osmanischen Reich aufsteigt. Die sonst in ähnlichen Historiendramen aufwendig inszenierten Gefechte werden hier nur gestreift, da der Fokus der Handlung auf dem Geschehen im Palast, konkret im Harem liegt, in dem viele schöne Frauen um die Gunst des Sultans werben.*¹⁷²

Paradoxerweise wurde *Muhteşem Yüzyıl* in der Türkei kritischer rezipiert¹⁷³ als sein synchronisiertes Pendant *Ḥarīm as-Sulṭān* in der arabischen Welt. Mit der 765maligen

¹⁶⁹ Vgl. <http://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/221595/neue-tuerkei-neue-aussenpolitik-und-nahost-politik> (Zugriff: 15.10.2018), Doğramacı: 2014. *A Revisionist Turkish Identity*, S. 10 ff.

¹⁷⁰ <https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/17/ottomania> (Zugriff 18.10.2018).

¹⁷¹ [https://ar.wikipedia.org/wiki/حريم_السلطان_\(مسلسل\)](https://ar.wikipedia.org/wiki/حريم_السلطان_(مسلسل)) (Zugriff: 18.10.2018).

¹⁷² *Erdogan der Prächtige*, <http://www.taz.de/!5076571/> (Zugriff 20.10.2018).

¹⁷³ Trotz der Glorifizierung der osmanischen Vergangenheit sahen sich die Produzenten der Serie mit dem Vorwurf konfrontiert, historische Tatsachen zu verfälschen und das Sittlichkeitsempfinden der Gesellschaft zu verletzen. Konservative Kreise stießen sich an den Machtspielen im Palast, den Intrigen im Harem sowie der Inszenierung des Liebeslebens jenes Sultans, der mit 46 Jahren der am längsten regierende Sultan des Osmanischen Reiches

Erwähnung der Begriffe "Islam", "Muslim" und "Dschihad" im Verlauf der Serie sowie dem wiederholten Verweis auf die Rolle des Sultans als Beschützer des Islam und der Muslime vor Ungläubigen und Häretikern gelang es den Serienschaffenden, die Muslime in den arabischen Ländern in einer Weise anzusprechen, ohne bei ihnen die negativen Implikationen der Osmanischen Herrschaft zu sehr wachzurufen. Die Christen in den arabischen Ländern fühlten sich von der *musalsal* nicht weniger angesprochen: Für sie waren insbesondere die Kostüme und Accessoires der Darsteller, die Filmmusik sowie die Darsteller selbst ein guter Grund, den Fernseher einzuschalten und in alte Zeiten einzutauchen.¹⁷⁴

Einen ähnlichen Hype erfuhr *Diriliş Ertuğrul* ("Die Auferstehung des Ertuğrul"), eine historische Serie, die vom Aufstieg des Ertuğrul, des Vaters des Gründers des Osmanischen Reichs im 13. Jahrhundert, handelt. Darin hat der Protagonist gegen die Kreuzritter, die Mongolen und Byzantiner sowie Kollaborateure aus den eigenen Reihen zu kämpfen, deren Ziel es ist, "die Türken zu spalten und über sie zu herrschen".¹⁷⁵ Obwohl die Serie dezidiert für ein türkisches Publikum entwickelt worden war,¹⁷⁶ wurde die arabische Synchronfassung mit dem Titel *Qiyāmat Arıtuğrul* von Millionen von Zuschauern in der arabischen Welt begeistert verfolgt. Als Gründe für die positive Resonanz wurden die mit großem Aufwand in Szene gesetzten Kampfszenen, die spannende Handlung wie auch die qualitativ hochwertige Produktion, die dem Publikum das Gefühl gibt, hautnah am Geschehen dabei zu sein, genannt.¹⁷⁷ Bemerkenswert ist, dass diese *musalsal* von den arabischen Fernsehanstalten erst dann ins Programm genommen wurde, nachdem sie von der Internet-Community auf diversen Plattformen rezipiert bzw. in Eigeninitiative der Fans ins Arabische übertragen worden war.¹⁷⁸

Die Bearbeitung der Serie durch engagierte Internet-Nutzer und die Veröffentlichung der übersetzten Episoden auf eigenen Plattformen sind anschauliche Belege dafür, dass Menschen

war und das Reich zu nie dagewesener Größe geführt hatte. Selbst der Ministerpräsident schaltete sich in die Kontroverse ein und erklärte in einer Ansprache, dass Sultan Süleyman 30 Jahre seines Lebens auf dem Rücken von Pferden und nicht, wie in der Serie dargestellt, im Palast bzw. im Harem zugebracht habe. Die Fernsehserie sei eine Schmähung der Werte der Türkei und müsse gesetzlich verfolgt werden. Vgl. "Başbakan Erdoğan'dan Muhteşem Yüzyıl'a ağır eleştiri", <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/basbakan-erdogandan-muhtesem-yuzyila-agir-elestiri-22009998> (Zugriff: 20.10.2018). Eine gegen die TV-Serie angestrenzte Klage wurde zwar abgewürgt, aber in späteren Staffeln waren der Sultan öfters zu Pferd und die Frauen in Kleidern mit weniger tiefen Dekolletés zu sehen.

¹⁷⁴ Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 152-153.

¹⁷⁵ *Erdoğan's Lieblingsserie*, <http://www.taz.de/!5430376/> (Zugriff: 20.10.2018).

¹⁷⁶ Je populärer die *dizi* wurde, desto öfter wurden in ihr politische Botschaften der AKP-Regierung verpackt. Zuweilen spiegelten Dialoge in der Serie politische Aussagen des Präsidenten Erdoğan wider. Auffällige Überschneidungen zwischen Erdoğan's Reden und Aussagen in der Serie wurden sogar in türkischen Nachrichtenportalen festgehalten. Vgl. *Erdoğan's Lieblingsserie* bzw. *Erdoğan'ın Konuşması ile Diriliş Ertuğrul'daki Sahne Aynı*, <https://www.haberler.com/erdogan-in-konusmasi-ile-dirilis-ertugrul-daki-8750902-haberi/> (Zugriff: 23.10.2018).

¹⁷⁷ <https://www.filfan.com/news/details/81929> (Zugriff: 23.10.2018).

¹⁷⁸ <https://yemen-press.com/news93317.html> (Zugriff: 23.10.2018).

in der arabischen Welt sich populärkulturelle Produkte aus der Türkei aus bloßem Interesse bzw. aus dem Bedürfnis nach spezifischer Unterhaltung heraus aneignen. Mag sich diese Fernsehserie auch vollends in das Motto der Kulturpolitik der AKP-Regierung fügen, das da lautet "zurück zu den islamisch-osmanischen Wurzeln",¹⁷⁹ so entzieht sich ihre Rezeption ebenso wie die Rezeption aller anderen TV-Exporte einer rein politischen Interpretation, die von Wissenschaftlern verschiedenster Disziplinen mehrheitlich vorgenommen wurde, um das Phänomen der türkischen Fernsehserien einerseits und deren ungebrochene Faszination auf die arabische Welt andererseits schlüssig zu erklären.

4.4 Gründe für die anhaltende Popularität türkischer Serien in der arabischen Welt

Waren in der arabischen Welt, wie in Kapitel 4.1.1 dargelegt, Ressentiments gegen die Türkei aufgrund der osmanischen Kolonialisierungspolitik bis in jüngste Vergangenheit an der Tagesordnung, so schien sich im Vorfeld des Arabischen Frühlings eine positive Wahrnehmung der Türkei und ihrer Rolle im Nahen Osten durchzusetzen. Das legten zumindest die in den Jahren 2009 bis 2013 durchgeführten repräsentativen Studien der *Türkischen Stiftung für wirtschaftliche und soziale Studien* TESEV¹⁸⁰ nahe, die sich mit der Haltung der Bevölkerung in Nahost gegenüber der Türkei beschäftigten.

Bereits die erste Studie im Jahr 2009 zeigte, dass sich das negative Image, das die Türkei über weite Strecken des 20. Jahrhunderts in arabischen Ländern hatte, in den ersten Jahren der AKP-Regierung zum Positiven gewandelt hatte. 2010 stiegen die Sympathiewerte der Türkei in der Region auf bis zu 81%. Allerdings büßte die Türkei im Zuge der Protestwelle des Arabischen Frühlings teilweise signifikant an politischer Glaubwürdigkeit ein. Vor allem in Syrien und Ägypten fielen 2013 die Beliebtheitswerte des Landes am Bosphorus mit 22% bzw. 38% Zustimmung in den Keller.¹⁸¹

¹⁷⁹ Pekesen: *Vergangenheit als Populärkultur*, S. 147.

¹⁸⁰ Die 1994 gegründete TESEV (*Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı*) gilt als eine der angesehensten unabhängigen Forschungseinrichtungen der Türkei. Ihr stark oppositioneller Charakter machte diese Denkfabrik zu einer treibenden Kraft der zivilgesellschaftlichen Diskussion. Die Berichte der Stiftung zur "Wahrnehmung der Türkei in der arabischen Welt" sind hier zu finden. http://tese.org.tr/en/reports/?yayin_ad=Perception%20of%20Turkey (Zugriff: 26.10.2018).

¹⁸¹ Dass die Türkei in der Gunst Ägypten und Syrien dermaßen gefallen war, war zum einen auf Erdoğan's Festhalten an dem durch einen Militärputsch 2013 abgesetzten ägyptischen Staatschef Mohammed Mursi zurückzuführen und zum anderen der Tatsache geschuldet, dass sich die Türkei durch die Unterstützung der Rebellen zu einer Konfliktpartei im Syrien-Krieg entwickelt hatte. Vgl. auch Kapitel 4.6 [Die Bilanz der türkischen Soft Power](#).

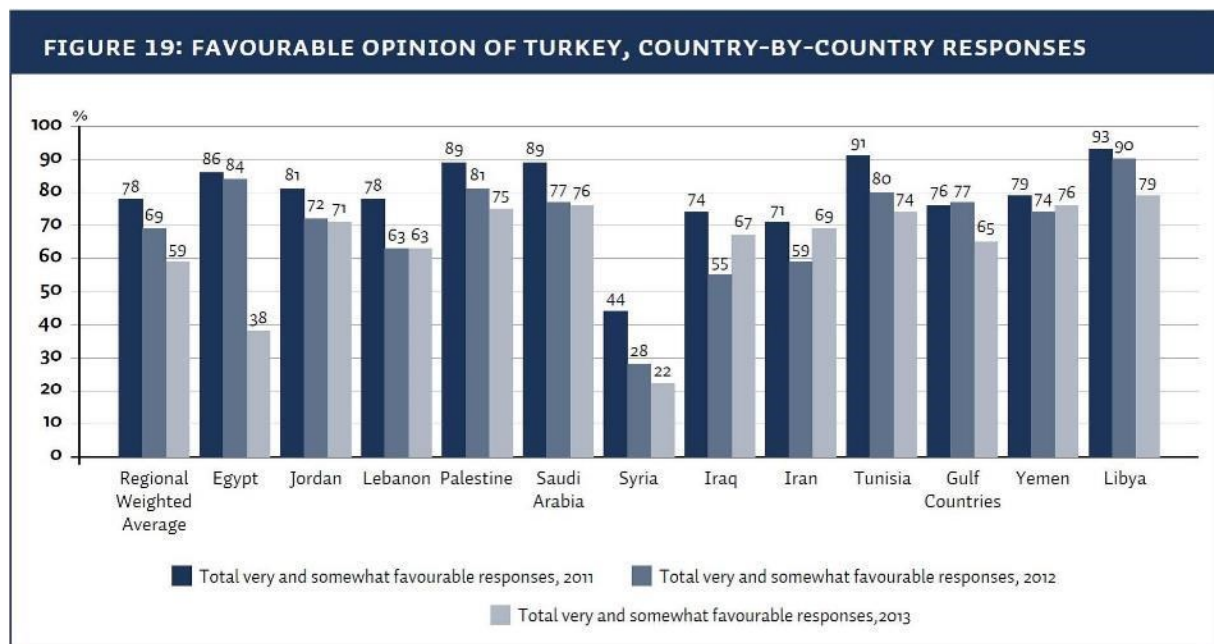


Abb. 11: Die Wahrnehmung der Türkei in der arabischen Welt 2011-2013¹⁸²

Gleichzeitig belegten die Studien der türkischen Denkfabrik, dass die türkischen Serien unabhängig von der politischen Wahrnehmung der Türkei einen fixen Platz in den Herzen der arabischen Zuseher erobert hatten und den arabischen *musalsalāt* an Beliebtheit nicht nachstanden: Aus der TESEV-Umfrage des Jahres 2011 ging hervor, dass 74% der Befragten aus Ägypten, dem Irak, Jordanien, Libanon, Palästina, Saudi-Arabien und Syrien bereits eine türkische Fernsehserie gesehen hatten und sogar eine Reihe türkischer Stars aufzählen konnten. Die Studie des Folgejahres ergab, dass die türkischen Serien mit 65% Zustimmung in der Beliebtheit nur knapp hinter den ägyptischen (67%), dafür aber noch vor den syrischen *musalsalāt* (60%) rangierten. 2013 lagen die ägyptischen und türkischen Fernsehserien mit einer Reichweite von jeweils 69% gleichauf. Im Unterschied zum Jahr 2012, in dem die türkischen Serien mit 52% die wenigsten Zuseher in Saudi-Arabien ansprachen, wurden die türkischen *diziler* 2013 am wenigsten in Syrien (55%) gesehen.

Warum sich ausgerechnet die türkischen TV-Exporte gegen die jahrelang dominierenden lateinamerikanischen Telenovelas durchgesetzt haben bzw. sie das arabische Publikum seit mittlerweile über einem Jahrzehnt in ihren Bann ziehen, ist mehreren Faktoren zu verdanken. Der wohl wichtigste ist:

¹⁸² *The Perception of Turkey in the Middle East 2013*, S. 19. In den Folgejahren wurden keine weiteren Studien veröffentlicht. Vgl. auch: <https://www.aljazeera.com/news/middleeast/2013/12/turkey-popularity-dives-mena-region-poll-201312471328507508.html> (Zugriff: 04.11.2018).

4.4.1 Die Synchronisation in verschiedenen arabischen Varietäten

Obwohl die türkischen Serien zunehmende Ähnlichkeit untereinander aufweisen, d.h. zumeist eine Kombination aus Beziehungs- und Familiendrama bieten, zeichnen sie sich durch gut geschriebene Dialoge aus. Diese sind nicht in der arabischen Hochsprache synchronisiert, die automatisch eine Distanz zwischen den Charakteren und dem Zuseher erzeugt, sondern mit großer Sorgfalt in eine Varietät übertragen, die die Menschen im Alltag verwenden. Dadurch können sie eine emotionale Beziehung zu den Figuren aufbauen, sich leichter mit ihnen identifizieren, was wiederum eine größere Akzeptanz der in den Serien vermittelten Botschaften bedingt. Der Einsatz der arabischen Umgangssprache erzeugt ein Gefühl der Nähe: zwischen dem Zuschauer in der arabischen Welt und der türkischen Serie einerseits, und der türkischen und arabischen Gesellschaft andererseits.¹⁸³ Nicht zuletzt ermöglicht er jenen Zusehern den Zugang zu Sendungen, die im Umgang mit der Hochsprache nicht firm sind, was nicht unwesentlich ist, wenn man sich vor Augen hält, dass den arabischen Ländern seitens des *UNESCO Institute for Statistics* für das Jahr 2015 eine der höchsten Analphabetenraten weltweit attestiert wurde.¹⁸⁴

Dass dem syrisch-arabischen Dialekt für die Synchronisierung der türkischen Serien gegenüber der ägyptischen Varietät der Vorzug gegeben wurde, war - wie in Kapitel 3.1 dargelegt - sowohl auf wirtschaftliche als auch auf politische Motive zurückzuführen: Mit ihrem ausgefeilteren Stil und ihrer subtileren Handlungsführung hatten die syrischen *musalsalāt* ihre ägyptischen Pendants an Popularität überflügelt. Um sicherzustellen, dass die türkischen *diziler* nach ihrer Einführung auf dem arabischen Markt bestehen können, fiel die Wahl konsequenterweise auf die syrische Varietät. Die türkischen Serien stellten nämlich "eine freudige Wiederbegegnung mit der liebgewonnenen Sprache" von Serien wie *Bab al-Ḥāra* dar.¹⁸⁵ Bekannte syrische Schauspieler, die als Synchronsprecher engagiert wurden, haben es zudem bestens verstanden, den Charakteren durch ihre Stimme ein Leben einzuhauchen, das zum Mitfiebern anregt.¹⁸⁶ Darüber hinaus begünstigten die bis zum Beginn des Arabischen Frühlings ausgezeichneten Beziehungen zwischen Syrien und der Türkei den Triumphzug der türkischen TV-Exporte. Aufgrund der Verschlechterung des Verhältnisses der Staatschefs beider Länder im Verlauf des Syrien-Konflikts haben sich die syrischen Synchronfirmen aus dem Geschäft zurückgezogen bzw. die Produktion ins Ausland verlegt. Seitdem erfolgt die

¹⁸³ Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 29.

¹⁸⁴ Berg: *The Importance of Cultural Proximity in the Success of Turkish Dramas in Qatar*, S. 3419. Vgl. http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/adult-and-youth-literacy-national-regional-and-global-trends-1985-2015-en_0.pdf (Zugriff: 10.11.2018).

¹⁸⁵ Clec'h: *Der schöne Mohannad*.

¹⁸⁶ Okyayuz: *Re-assessing the 'weight' of translations within the context of translated soap operas* S. 676.

Produktion der arabischen Synchronfassungen mehrheitlich in Dubai. Aus Gründen der Kontinuität werden die türkischen Fernsehserien weiterhin im syrisch-arabischen Dialekt synchronisiert, wofür syrische Schauspieler verpflichtet werden, die ihren Wohnsitz in den Vereinten Arabischen Emiraten haben.¹⁸⁷ Gleichwohl ist seit 2016 ein starker Trend zur Synchronisation in Varietäten des Maghreb zu beobachten.¹⁸⁸ Fernsehanstalten wie *Nessma TV*, *2M* oder *Echorouk TV* (Aš-Šurūq TV)¹⁸⁹ sind in die Fußstapfen von MBC getreten und haben hauptsächlich romantische Serien ins Programm genommen, die in der Türkei hohe Einschaltquoten verzeichnet hatten, wie *Kara Sevda* ("Schwarze / dunkle Liebe") oder *O Hayat Benim* ("Dieses Leben gehört mir").¹⁹⁰

Ein weiteres zentrales Element, auf das sich die erfolgreiche türkische TV-Serien-Exportstrategie stützt, ist:

4.4.2 Die Adaption der türkischen Serien an den arabischen Kontext

Dieser Zugang sieht u.a. vor, dass die Namen der Seriencharaktere sowie die Namen der Serien an die arabische Zielkultur angepasst werden. Insbesondere bei den ersten im arabischen Raum ausgestrahlten türkischen Serien wurden zum Teil signifikante Änderungen vorgenommen: Der Titel der Serie *Ihlamurlar Altında* ("Unter Linden") wurde zu *Sanawāt aḍ-Ḍayāʿ* ("Verlorene Jahre"), weil Lindenbäume in arabischen Ländern wenig verbreitet sind und die Beibehaltung des Titels Befremdung beim Publikum ausgelöst hätte.¹⁹¹ Der Name der beiden Hauptfiguren Filiz und Yılmaz wurde in Lamīs bzw. Yaḥyā geändert, um beim arabischen Fernsehpublikum von Anfang an eine Vertrautheit mit den Charakteren herzustellen. Nach demselben Prinzip gingen die für die Serieninhalte Verantwortlichen auch bei *Gümüş / Nūr*, deren Nachfolgeserie *Menekşe ile Halil / Mīrnā wa Ḥalīl* all den anderen Exportschlagern aus der Türkei vor.¹⁹²

¹⁸⁷ Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 29 & Fußnote Nr. 19.

¹⁸⁸ Le Temps: *Quand les Turcs parlaient Tunisien...!* Daily Sabah Arabic: *Li awwal marra... ad-dirāmā at-turkīya tatakallamu l-lahḡa al-ḡazāʾirīya*, Tekiano: *Feuilleton turc doublé en Tunisie*.

¹⁸⁹ Nessma TV ist ein 2007 gegründeter tunesischer Privatsender, der vornehmlich Maghreb (Tunesien, Marokko, Algerien, Libyen und Mauretanien) empfangen wird. <https://ar.wikipedia.org/wiki/نَسْمَة>.

Der marokkanische Fernsehkanal 2M ging 1989 erstmals auf Sendung. Sieben Jahre nach Gründung wurde der Sender vom marokkanischen Staat als Mehrheitseigner übernommen, nachdem die in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Hauptaktionäre SOREAD und ONA sich aus der operativen Verantwortung zurückgezogen hatten. <https://ar.wikipedia.org/wiki/2م>.

Der algerische Satellitensender wurde 2011 gegründet. https://ar.wikipedia.org/wiki/الشروق_تي_في (Zugriff: 07.11.2018).

¹⁹⁰ Detaillierte Studien zur Rezeption der in den Dialekten Tunesiens, Algeriens und Marokkos synchronisierten türkischen Serien liegen noch nicht vor, doch Diskussionen auf Internet-Plattformen zur Beliebtheit diverser Dialekte zeigen, dass die Initiative der TV-Sender im Maghreb auf positive Resonanz stößt.

¹⁹¹ Akin: *The Analysis of Social and Cultural Impact of Turkish Soap Operas on Arab Women*, S 54.

¹⁹² Weitere Beispiele für Anpassungen von Serientiteln sind Kapitel 9.2 des Anhangs [Eine Auswahl der beliebtesten türkischen Fernsehserien in der arabischen Welt](#) zu entnehmen.

Was den Titel der Serie *Muhteşem Yüzyıl* betrifft, der wörtlich übersetzt "Das Prachtige Jahrhundert" bedeutet, so überrascht, dass er in der arabischen Fassung mit *Harīm as-Sultān* ("Der Harem des Sultans") wiedergegeben wurde. Die Fokussierung auf den Harem als Ort des Exotischen, des Geheimnisvollen und Sinnlichen erscheint hier als Fortschreibung der europäischen Phantasien über den Orient, die der palästinensische Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Edward W. Said in seinem 1978 erschienenen Werk *Orientalism* kritisiert hat.¹⁹³

Sowohl die Adaption als auch die Synchronisation der türkischen Fernsehserien haben beim arabischen Zielpublikum das Bewusstsein für die kulturelle, geographische, historische und religiöse Nähe zur Türkei geweckt. Insbesondere

4.4.3 Die kulturelle Nähe

hat den türkischen Fernsehserien in der arabischen Welt zu einem Wettbewerbsvorteil verholfen, der von TV-Exporten anderer Länder bislang nicht aufgeholt wurde: Gestik, Mimik und Körpersprache der türkischen Seriendarsteller sind den Zuschauern von Marokko bis zum Jemen vertraut genauso wie die in den *musalsalāt* türkischer Provenienz geschilderten Lebensweisen, Bräuche und Mentalitäten. "Würde man bei der Ausstrahlung einer türkischen Serie den Ton wegschalten und der Handlung ohne Dialog folgen, so fiel es einem schwer, den Unterschied zwischen Arabern und Türken zu erkennen", das gab Fadi Ismail, jener MBC-Top-Manager, der 2008 hinter dem Erfolg die Serie *Nūr* stand, in einem Interview zu Protokoll.¹⁹⁴

Die Glaubwürdigkeit und die hohe Akzeptanz des Handlungsrahmens, die durch die genannten Faktoren erzeugt werden, beruhen aber auch auf dem Umstand, dass die Geschichten in einem muslimisch geprägten Umfeld angesiedelt sind und die Hauptdarsteller bei der Ausübung religiöser Rituale (z.B. bei Hochzeiten und Begräbnissen) gezeigt werden. Die inszenierten Konventionen und Werte haben Entsprechungen in der Zielkultur, was seinerseits bewirkt, dass die Zuschauer sich sehr leicht mit den Protagonisten identifizieren und sie in ihr Herz schließen, "als wären sie ein Teil der Familie".¹⁹⁵ Das hat mitunter zur Folge, dass die in den türkischen TV-Serien geschilderten Tabubrüche und Herausforderungen konservativer Werte eher akzeptiert werden als Verstöße gegen Werte in einer dem eigenen Kulturkreis weniger nahestehenden Kultur.¹⁹⁶

¹⁹³ Delorme: *Séries: la communion cathodique* (2/3). Sequenz 08:55 - 09:40.

¹⁹⁴ Berg: *The Importance of Cultural Proximity in the Success of Turkish Dramas in Qatar*, S. 3419.

¹⁹⁵ Akhbarek: *7 asbāb ġaʿalat al-ʿarab tudminu l-musalsalāt at-turkīya*.

¹⁹⁶ Im Verlauf der Ausstrahlung der Serie *Al-ʿIşq al-Mamnuʿ* haben viele Zuseher mit der Serienheldin Samar stark sympathisiert, obwohl sie ihren um vieles älteren Ehemann stetig mit dessen Neffen Muhannad betrügt. Der Grund

4.4.4 Themenvielfalt, die an Tabus rührt

ist ein weiterer Garant für anhaltend hohe Reichweiten türkischer *diziler*: Diese greifen seit der ersten Ausstrahlung immer wieder Themen auf, an die sich arabische Drehbuchautoren und Serienproduzenten kaum heranwagen, wie die Gleichstellung der Geschlechter, den Umgang mit Ehebruch, unehelich geborenen Kindern, Abtreibung, Scheidung, Zwangsehe, Alkohol- und Drogenkonsum, Zwangsheirat, ... um nur einige zu nennen.¹⁹⁷

Regelmäßig wiederkehrende Kontroversen um die Serien zeigen, dass die behandelten Themen und Beziehungsgeflechte vom arabischen Publikum nach wie vor als relevant, weil aus dem Leben gegriffen, gesehen werden.¹⁹⁸ Die Komplexität der Themen gestattet es, Erzählstoffe und Konflikte miteinander immer wieder neu zu verweben, sodass die Serie spannend und der Zuschauer bei der Stange bleibt.

Dass die *diziler* zu einem Dauerbrenner geworden sind, ist auch ihrer

4.4.5 Fokussierung auf Frauen

zuzuschreiben. Neben der Darstellung gleichberechtigter Partnerschaften ist es das Rollenbild der Frau, das eine nachhaltige Faszination auf das weibliche Fernsehpublikum in der arabischen Welt ausübt. Die Serienheldinnen verkörpern zumeist eine Synthese aus Modernität und Traditionalismus,¹⁹⁹ wobei der von ihnen vorgelebte moderne Lebensstil als ein Modell, erscheint, das nicht nur Prominenten zugänglich ist, sondern auch der durchschnittlichen Zuschauerin.²⁰⁰

Die weiblichen Seriencharaktere bewegen sich in einer traditionalistischen Gesellschaft, tragen jedoch gleichzeitig den Ansprüchen der Moderne Rechnung: Dementsprechend findet man in den Serien Heldinnen, die in Führungspositionen (z.B. in *Nūr*, *Žasūr w aš-Žamīla*) oder in männerdominierten Berufen (z.B. als Richterin in *Al-Qabaḍāy*) emanzipiert agieren, allerdings im privaten Bereich den Führungsanspruch von Männern nicht in Frage stellen bzw. sich diesem unterordnen. Trotz der den Frauenfiguren auf den Leib geschriebenen starken Rolle in der Gesellschaft definieren sich die Protagonistinnen vornehmlich über die Wertschätzung der männlichen Charaktere. Ihr Streben ist eher auf Liebe und Partnerschaft bezogen als auf

für die Identifikation mit der Protagonistin mag darin liegen, dass sie schlussendlich für ihre Untreue bezahlt, indem sie als Ausweg aus ihrem Dilemma den Freitod wählt. Vgl. Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 149, Bilbassy-Charters: *Leave it to Turkish Soap Operas to Conquer Hearts and Minds*.

¹⁹⁷ Williams: *The Rise of Turkish Soap Power*. Okyayuz: *Re-assessing the 'Weight' of Translations within the Context of Translated Soap Operas* S. 671.

¹⁹⁸ <http://midan.aljazeera.net/art/2017/11/17/كيف غزت المسلسلات التركية العالم؟> (Zugriff: 13.11.2018), Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 30.

¹⁹⁹ Çevik: *Turkish Soap Opera Diplomacy*, S. 97.

²⁰⁰ Kraidy: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 21.

berufliche Selbstverwirklichung - ein Spannungsfeld, in dem sich die Frauen in der arabischen Welt wiederzufinden scheinen.²⁰¹

Als Alleinstellungsmerkmal türkischer Serien wird von Medienexperten die Wahl der

4.4.6 Drehorte

gesehen. Im Unterschied zu vielen arabischen Produktionen, die ausschließlich in Studios gefilmt werden, setzen die *diziler* auf prächtige Kulisse: Die meisten Geschichten werden in malerischen Villen mit Blick auf den Bosphorus in Szene gesetzt. Für Serien, deren Handlung nicht in der Metropole am Bosphorus angesiedelt ist, oder in denen der Gegensatz zwischen Stadt und Land thematisiert wird, werden nicht selten idyllische Dörfer im Raum von İzmir und Bodrum gewählt.²⁰² Zu beliebten Drehorten gehören auch Kappadokien und Städte wie Midyat oder Mardin. Die Schauplätze der Fernsehserien locken vor allem Touristen aus den reichen Golfstaaten an,²⁰³ deren Faible für die *musalsalāt* sogar den Immobilienmarkt anheizt.²⁰⁴

All die genannten Faktoren in Kombination mit der hohen

4.4.7 Produktionsqualität

haben zur Folge, dass Millionen arabischer Zuschauer nicht genug von türkischen Serien bekommen können. Was den Aufwand und die Kosten der Produktionen betrifft, so bewegen sich die *diziler* zuweilen auf dem Niveau von Kinofilmen.²⁰⁵ Pro Episode sind mittlerweile bis zu 800.000 US-Dollar zu veranschlagen, zumal sich die türkischen TV-Stars ihres signifikant gestiegenen Marktwerts bewusst sind und ihre Gagen im sechsstelligen Bereich liegen.²⁰⁶ Neben kreativen Montagen / Filmschnitten und opulenter Ausstattung punkten die *musalsalāt made in Turkey* mit einer flotten Erzähltechnik, die auf eine Vielzahl von Stilmitteln wie

²⁰¹ Çevik: *Turkish Soap Opera Diplomacy*, S. 97.

²⁰² Vgl. <https://www.turkishcelebritynews.com/shooting-locations-of-turkish-tv-series.html> (Zugriff: 13.11.2018)

²⁰³ 2015 kamen dem staatlichen Istanbul Kultur- und Tourismusbüro zufolge allein in den ersten sieben Monaten 1,3 Millionen Besucher nach Istanbul, die meisten davon aus der Golfregion. In der Statistik belegten sie Platz drei hinter Deutschland und dem Iran. <https://www.dailysabah.com/tourism/2015/08/05/arab-tourists-on-the-rise-in-istanbul>, <https://www.welt.de/vermischtes/article149909380/Da-gibt-s-Alkohol-Araber-entdecken-Istanbul-fuer-sich.html> (Zugriff: 13.11.2018).

²⁰⁴ Aufgrund der Wirtschaftsprobleme der Türkei bieten wohlhabende Türken ihre Luxusimmobilien vermehrt zum Kauf an. Das größte Interesse an den ca. 60 von 600 zum Verkauf stehenden Holzvillen am Bosphorus (türk. *yahılar*) zeigen die Kataris. Zur Bekanntheit der Holzvillen trug u.a. die Serie *al-'İsq al-Mamnu'* bei. <http://www.arabnews.com/node/1384941/business-economy>, <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/araplarin-gozu-bogazin-incilerinde-208043h.htm> (Zugriff: 13.11.2018).

²⁰⁵ Carney: *Pandora's Screen? Turkish Programming in the Arab world*.

²⁰⁶ <https://variety.com/2017/tv/markets-festivals/turkish-tv-reaches-more-viewers-abroad-1202591287/>. Das Unternehmen Deloitte weist in seiner 2014 veröffentlichten Analyse "World's Most Colorful Screen. TV Series Sector in Turkey" durchschnittliche Kosten von 200.-700.000 US-Dollar pro Episode aus (S. 26). Die Kosten für eine Folge von *Harım as-Sulṭān* beliefen sich zu Beginn auf umgerechnet 600.000 bis 650.000 US-Dollar. Vgl. <https://www.kulturrat.de/themen/europa-internationales/kultur-in-der-tuerkei/strassenfeger-made-in-turkey/?print=print>. (Zugriff: 19.11.2018).

Cliffhangern, Rückblenden, Zeitsprüngen, Zeitlupen, Zeitraffern, Voice-Over etc. zurückgreift, um ausschweifende Handlungs- und Charakterbögen zu erzeugen.

Doch selbst wenn man die genannten Erfolgsfaktoren stets im richtigen Mischungsverhältnis einsetzt, thematisch am Puls der Zeit bleibt, auf den Vorlieben des Zielpublikums kontinuierlich aufbaut und laufend satte Gewinne für alle Beteiligten winken, ist nicht gewährleistet, dass ein TV-Export Abnehmer *ad infinitum* findet. Das zeigte jedenfalls der von den MBC-Senderverantwortlichen im Frühjahr 2018 verhängte Ausstrahlungsstopp für türkische TV-Serien, der die erfolgsverwöhnte Fernsehunterhaltungsindustrie wie ein Blitz aus heiterem Himmel traf:

4.5 Die Absetzung türkischer Serien durch den panarabischen Sender MBC

Anfang März 2018 verkündete der saudi-arabische Medienkonzern MBC, die Ausstrahlung türkischer Serien auf allen Kanälen mit sofortiger Wirkung einzustellen. Konkrete Gründe, warum für die türkischen Serien ziemlich genau 10 Jahre nach dem Sensationserfolg von *Nūr* "der Stecker gezogen" wurde, führte Mazen Hayek, der Sprecher der Sendergruppe keine an. Ebenso wenig ließ er sich zu einer Aussage bewegen, wer den Auftrag gegeben hatte, die Sendungen aus dem Programm zu nehmen.²⁰⁷ Der Stellungnahme des Sprechers war lediglich zu entnehmen, dass die Entscheidung wirtschaftlich bzw. kulturell motiviert sei und der Sender beabsichtige, "die türkischen TV-Dramen durch arabische Produktionen von hoher Qualität zu ersetzen, die die Werte und Traditionen der Region verkörpern".²⁰⁸ Von dem unerwarteten Aus unmittelbar betroffen waren sechs türkische TV-Exporte, darunter *Al-Daḥīl* (türk. *İçerde* / "Der Insider"), eine Action-Serie, die nach nur fünf Episoden vom Bildschirm verbannt wurde, und *Anta Waṭani* (*Vatanım Sensin* / "Meine Heimat bist du"), eine historische Serie über die letzten Jahre des Osmanischen Reiches, die zum Leidwesen vieler Fans nach der 84. Folge nicht weiter ausgestrahlt wurde.

Journalisten in arabischen Medien vermuteten politische Gründe hinter dieser überraschenden Entscheidung, nachdem die Spannungen zwischen Saudi-Arabien und der Türkei in den Monaten davor aufgrund mehrerer Konflikte in der Region zugenommen hatten.²⁰⁹ Der türkische Kultur- und Tourismusminister Numan Kurtulmuş meinte hingegen,

²⁰⁷ <https://www.alaraby.co.uk/english/news/2018/3/5/dubai-based-broadcaster-mbc-ordered-to-take-turkish-soaps-off-air> (Zugriff: 26.10.2018).

²⁰⁸ <http://www.dailystar.com.lb/News/Middle-East/2018/Mar-07/440618-drama-over-saudi-owned-channels-turkish-soaps.ashx> (Zugriff: 26.10.2018).

²⁰⁹ Für Unmut sorgte die Unterstützung der Türkei für die Muslimbruderschaft in Ägypten, Saudi-Arabien und den Vereinigten Arabischen Emiraten sowie die Tatsache, dass die Türkei sich 2017 im Konflikt zwischen Saudi-Arabien und Katar auf die Seite des Golfemirats geschlagen hatte. Nicht zuletzt stieß sich Saudi-Arabien an den

dass mit der Absetzung der *diziler* der türkische Einfluss im Kulturbereich heruntergefahren werden solle. Der Umstand, dass er immer wieder auf die türkischen Serien angesprochen werde, sei schließlich ein unwiderlegbarer Beweis für die wirkende *Soft Power* der Türkei.²¹⁰

Während türkische Kolumnisten und Schauspieler von einem "Schlag für die *Soft Power* der Türkei"²¹¹ sprachen und Befürchtungen äußerten, dass die Entscheidung der Saudis sich auf die türkische Serien-Industrie auswirken werde, gab sich der Vorsitzende der Istanbulischen Handelskammer zuversichtlich: Seiner Ansicht nach würde es den Serienproduzenten auch in Hinkunft gelingen, ihre Produkte erfolgreich zu vermarkten, solange die Qualität der türkischen Serien erhalten bliebe.²¹²

Nur wenige Tage nachdem der Medienkonzern MBC die Ausstrahlung türkischer Fernsehsendungen eingestellt hatte, erschienen im Internet Artikel mit Informationen zum Sendungsangebot anderer arabischer Kanäle, die es Fans ermöglichen sollten, weiterhin ihrer Leidenschaft für türkische Serien in arabischer Synchronversion zu frönen.²¹³ Nach dieser Berichterstattung wurde es still um die türkischen *musalsalāt*. Aus diesem Grund lassen sich selbst Monate später die mittel- und längerfristigen Auswirkungen der Entscheidung des saudischen Unterhaltungskonzerns immer noch nicht umfassend einschätzen. Einerseits wird der Verlust an Reichweite durch die Ausstrahlung türkischer Serien in marokkanischen, algerischen und tunesischen Fernsehstationen vermutlich etwas abgefedert, wobei abzuwarten bleibt, wie die in den maghrebinischen Varietäten synchronisierten Fassungen tatsächlich ankommen. Andererseits kann man davon ausgehen, dass sich die türkischen Medienprodukte im Zeitalter von Digitalisierung und Internet auch künftig ihren Weg auf Web-Plattformen in der arabischen Welt bahnen und von ihren Fangemeinden eifrig konsumiert werden.

4.6 Die Bilanz der türkischen *Soft Power*

Die Absetzung der türkischen Serien durch MBC mag im Kontext der politischen Umbrüche im Nahen Osten nur als Fußnote in der Geschichte der Beziehungen zwischen den arabischen Ländern und der Türkei erscheinen, doch ist sie ein anschauliches Beispiel dafür, dass der türkischen *Soft Power*, d.h. der politischen Machtausübung aufgrund von kultureller

engen Beziehungen der Türkei zum Erzfeind Iran. Vgl. <https://derstandard.at/2000075641367/Ankara-kritisiert-Absetzung-tuerkischer-Seifenopern-im-Saudi-TV> (Zugriff: 26.10.2018) bzw. El-Behary: *Turkey's Soft Power Threatened after MBC Bans Turkish Dramas*.

²¹⁰ <http://www.diken.com.tr/turkiyeyi-unutan-kurtulmustan-arap-medyasina-kimin-ne-izleyecegine-siyasetci-karar-veremez/> (Zugriff: 26.10.2018).

²¹¹ <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/sb-mevlut-tezel/2018/03/07/turkiyenin-yumusak-gucune-darbe> (Zugriff: 26.10.2018).

²¹² <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/dizilere-yasak-kararina-sert-tepki-40762485> (Zugriff: 26.10.2018).

²¹³ <https://www.tahrirnews.com/Story/875743/عروضها-شاهد-المسلسلات-التركية-على-هذه-القنوات/سينما-MBC-بعد-وقف> (Zugriff: 27.10.2018).

Ausstrahlung, Grenzen gesetzt sind. Sie liefert den Beleg dafür, dass sich mit Populärkultur auf längere Sicht betrachtet keine Politik machen lässt, sondern, dass - ganz im Gegenteil - auf dem Rücken von Kultur Politik mit *Hard Power* betrieben wird.

Dieses Beispiel zeigt auch, dass die Türkei nur begrenzten Einfluss darauf hat, wie anziehend sie auf die Länder der arabischen Welt wirklich wirkt, da ihre Attraktivität im Auge der jeweiligen Betrachter liegt. Zwar hat die Türkei im Rahmen von Umfragen der Denkfabrik TESEV in den Jahren 2009-2013 versucht, in Zahlen zu erfassen, in welchem Maß sie in der arabischen Welt an Geltung und Gewicht gewonnen hat, allerdings sind diese Studien nicht mehr als eine Momentaufnahme, die der Komplexität des Konzepts der *Soft Power* allenfalls in Ansätzen Rechnung trägt.

Zieht man Nyes Definition der *Soft Power* heran,

(...) *soft power means getting others to want the same outcomes you want.*²¹⁴

gelangt man unweigerlich zu dem Schluss, dass die Wirkung der *Soft Power* quantitativ kaum messbar ist.²¹⁵ Das gilt auch für deren Ressourcen, d.h. die türkische (Populär-)Kultur. Aus all den Jahren, in denen türkische Serien ihre Strahlkraft entfaltet haben, ist kein Beispiel belegt, dass die kulturelle Attraktivität der Türkei politische Akteure in der arabischen Welt bewogen hätte, ihre Politik nach den politischen Interessen der Türkei auszurichten,²¹⁶ oder gar umfassende Akzeptanz für deren Handeln erzeugt hätte. Vielmehr hat sich herausgestellt, dass die Wirkung von *Soft Power* gleich Null ist, sobald die Türkei mit dem Ziel der Durchsetzung ihrer Interessen zur Staatsführung selektiver arabischer Länder auf Distanz geht. Bestes Beispiel hierfür ist die türkische Kehrtwende gegenüber dem syrischen Staatspräsidenten Assad im Verlauf der Syrien-Krise: Bis zum Beginn der Unruhen im März 2011 hatten Syrien und die Türkei ausgezeichnete Beziehungen unterhalten. Doch im Zuge der Konfessionalisierung der Auseinandersetzungen sympathisierte die Türkei immer offener mit den sunnitischen Gegnern der überwiegend alawitischen syrischen Staatsführung. Binnen kürzester Zeit mutierte Erdoğan vom Freund und "Bruder" des syrischen Staatschefs zu dessen erbittertstem Gegner, insbesondere nachdem seine Bemühungen, Assad zur Mäßigung gegenüber den rebellierenden Regimegegnern zu bewegen, nichts gefruchtet hatten und die Türkei unilaterale Sanktionen gegen Syrien erließ.²¹⁷ Der syrische Präsident reagierte seinerseits auf die verschärfte Gangart

²¹⁴ Nye: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, S. 111.

²¹⁵ Vgl. Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 44.

²¹⁶ Jabbour: *An Illusionary Power of Seduction*, § 45.

²¹⁷ Das Verhältnis zwischen dem damaligen Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan und Baschar al-Assad war so eng, dass sie sogar Urlaube gemeinsam verbrachten. Erdoğan selbst bezeichnete Assad als seinen "Bruder". Deutscher Bundestag: *Die Interessen des Iran und der Türkei in Syrien*, S. 16 ff. Vgl. auch: <https://www.tagesspiegel.de/politik/syrien-konflikt-was-hat-erdogan-vor/7243236-all.html> (Zugriff: 22.11.2018).

der Regierung in Ankara, indem er u.a. syrischen Unternehmen untersagte, türkische Serien zu synchronisieren.²¹⁸

Eine weitere, ähnliche Abkehr von der Maxime "Null Probleme mit den Nachbarn" vollzog die Türkei im Sommer 2013 in der Gestaltung ihrer Beziehungen zu Ägypten: Nach der Entmachtung des Präsidenten Mohammed Mursi durch Armeechef Abdel Fattah Al-Sisi äußerte Erdoğan wiederholt Kritik am ägyptischen General und verurteilte die Niederschlagung von Protesten der Anhänger des gestürzten Staatschefs, dem sich die Türkei wegen dessen Naheverhältnis zur der Muslimbruderschaft verbunden fühlte, auf das Schärfste. Auf diese von verschiedenen Medien als "Einmischung in innere Angelegenheiten" bezeichneten Äußerungen Erdoğan antworteten ägyptische Intellektuelle mit einem Aufruf zum Boykott aller türkischen Kulturexporte. Die Fernsehsender *Al-Hayāt*, *Al-Qāhira w an-Nās* und *An-Nahār* leisteten dem Aufruf prompt Folge und stellten die Ausstrahlung der damals laufenden Fernsehserien *‘Alā Marr az-Zamān*, *Ḥarīm as-Sultān* und *Al-‘Iṣq al-Mamnu‘* unverzüglich ein.²¹⁹ Obwohl die Meinungen über die Wirksamkeit dieser Maßnahme unter Medienexperten auseinander gingen begründeten die Programmverantwortlichen ihren Schritt damit, dass er ihre Form des Rückgriffs auf *Soft Power* sei, um die Türkei dazu zu bringen, ihre "Unterstützung des Terrorismus in Ägypten" (d.h. der Muslimbruderschaft) zu überdenken.²²⁰ Letztlich blieb der Boykott aber nicht lange aufrecht, da die Serienfans durch ihr Konsumverhalten - konkret durch die Nutzung von Streaming-Plattformen im Internet oder den Wechsel zu anderen Satellitensendern - eine Rückkehr der türkischen TV-Exporte auf die ägyptischen Bildschirme erzwangen.

Anhand dieser beiden Beispiele wird deutlich, dass der Erfolg bzw. die positive Rezeption von Kulturprodukten im Ausland keine Garantie dafür ist, dass einem Land bei divergierenden Interessen kein heftiger außenpolitischer Gegenwind ins Gesicht bläst.²²¹ Die Reaktion Syriens, Ägyptens und zuletzt auch Saudi-Arabiens mit dem Ziel, die Türkei durch Ausstrahlungsverbote für TV-Serien empfindlich zu treffen und ihr die Bühne zur breiten Streuung ihrer Normen und Werte bzw. Propagierung der türkischen Vorbildrolle in den arabischen Gesellschaften zu entziehen, legt wiederum nahe, dass die Führung der betreffenden arabischen Länder sich der potentiellen Wirkung von *Soft Power* bewusst ist und hier gezielt gegensteuern möchte.

²¹⁸ Vgl. Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 160.

²¹⁹ Tatal-Cheviron, Çam: *La vision turque du «soft-power»*, S. 140.

²²⁰ <https://www.elwatannews.com/news/details/266602> (Zugriff: 22.11.2018).

²²¹ Paris: *Succès et déboires des séries télévisées turques à l'international*, S. 168.

Der Rekurs der genannten Länder auf Sanktionen bzw. *Hard Power* gegenüber der Türkei lässt die Bilanz der türkischen *Soft Power* als durchwachsen erscheinen. Nichtsdestotrotz muss man der türkischen *Soft Power* und ihrer Quelle - den *diziler* - zugestehen, dass sie es geschafft haben, die Aufmerksamkeit der arabischen Bevölkerung im Nahen Osten nachhaltig auf die Türkei zu lenken: Sie haben das Interesse der Araberinnen und Araber für das türkische Gesellschaftsmodell geweckt und sie dazu gebracht, sich mit der gemeinsamen Geschichte mehr oder weniger kritisch auseinanderzusetzen. Auch haben sie den Menschen in der arabischen Welt die landschaftlichen Schönheiten der Türkei vor Augen geführt und bei vielen den Wunsch angefacht, das Land auf eigene Faust zu erkunden.

Politisch gesehen haben die *musalsalāt made in Turkey* einen nicht unwesentlichen Beitrag zur zwischenzeitlichen Imagekorrektur der Türkei geleistet und mitgeholfen, der Türkei den Weg für eine politische Annäherung an die Länder des Mittleren Ostens zu ebnet.²²² Weniger politisch betrachtet haben sie ein Millionenpublikum in der arabischen Welt über ein Jahrzehnt lang einfach nur gut unterhalten.

5. DIE SERIE *Žasūr w aḏ-Žamīla* UND IHRE REZEPTION IN DER ARABISCHEN WELT

5.1 Allgemeine Informationen zur Serie

Cesur ve Güzel (türk. "Mutig und schön") ist eine türkische Fernsehserie, die von der Produktionsfirma *Ay Yapım*²²³ entwickelt wurde. Von den Betreibern verschiedener Serienportale im Internet wird die Serie dem relativ unspezifischen Genre Drama²²⁴ zugerechnet. Tatsächlich wird diese Kategorisierung der Serie nicht vollständig gerecht, zumal die *musalsal* verschiedene Genres in sich vereint: Wenngleich der Fokus auf einer Liebesgeschichte liegt, kommen auch Krimi- bzw. Thriller-Elemente nicht zu kurz, da sich die Hauptfiguren immer wieder in einem Zustand der Bedrohung wiederfinden.

In der Türkei wurden die 32 Episoden der Serie im Rahmen einer Staffel vom 10. November 2016 bis 22. Juni 2017 wöchentlich (donnerstags) im Hauptabendprogramm des Senders *Star TV*²²⁵ ausgestrahlt. Die 120 Folgen der syrisch-arabischen Synchronfassung waren zwischen dem 10. September 2017 und dem 22. Februar 2018 jeweils werktags von Sonntag bis Donnerstag unter dem Titel *جسور والجميلة / Žasūr w aḏ-Žamīla*²²⁶ ("Der Mutige und die Schöne")

²²² Vgl. Jabbour: *Winning Hearts and Minds through Soft Power*, S. 161.

²²³ <http://ayyapim.com/cesur-ve-guzel> (Zugriff: 01.10.2018).

²²⁴ <https://puhutv.com/cesur-ve-guzel-detay>; <https://puhutv.com/dram-dizi> (Zugriff: 01.10.2018).

²²⁵ <https://www.startv.com.tr/video/arsiv/dizi/cesur-ve-guzel> (Zugriff: 01.10.2018).

²²⁶ Aus Gründen der Konsistenz in Bezug auf die Wiedergabe der syrisch-arabischen Sprachvarietät wird der Titel in dieser Arbeit gemäß dem Umschriftsystem des bereits zitierten *Lehrbuchs des Syrisch-Arabischen* notiert.

ebenfalls zur *Primetime* auf *MBC 4*, einem Sender, mit dem Frauen und Jugendliche angesprochen werden sollen, erstmals zu sehen. 2018 wurden sie im Rahmen einer Zweitverwertung auch auf LBC werktags von Montag bis Freitag im Vorabendprogramm bzw. während des Ramadan gezeigt.

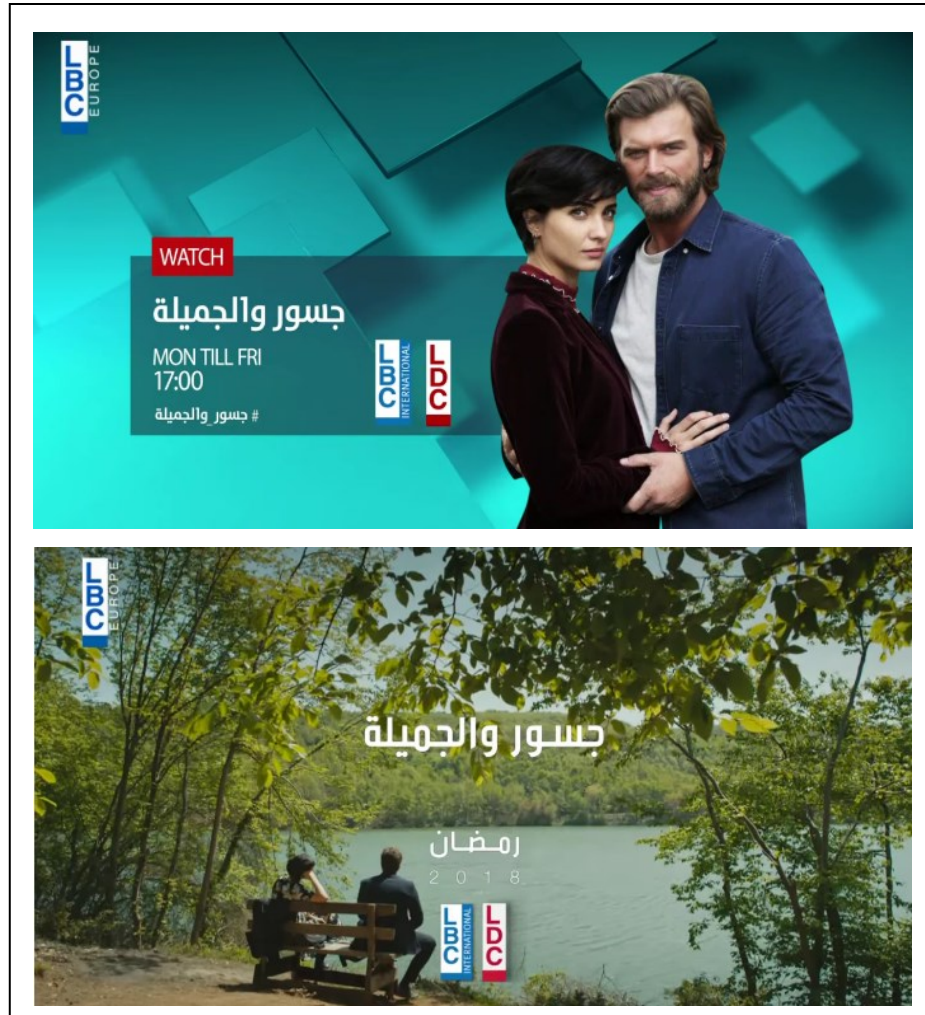


Abb. 12: Programmankündigung für *Žasūr w aǧ-Žamīla* auf LBC²²⁷

Der große Unterschied in der Anzahl der Episoden ist der Tatsache geschuldet, dass die türkischen Folgen, deren jeweilige Nettospielzeit von 120 bis 150 Minuten²²⁸ einem Kinofilm in Überlänge entspricht, für die Ausstrahlung im arabischen Raum auf jeweils drei bis vier

Zwar wurde der Titel der Serie wörtlich übersetzt, doch wurden die in der türkischen Fassung immer wieder eingestreuten Wortspiele mit dem Namen des Protagonisten *Cesur*, der auf die Eigenschaften des Seriencharakters, nämlich "mutig", "tapfer" oder "verwegen" verweist, in der arabischen Version nicht wiedergegeben, und das, obwohl es auch im Arabischen eine Entsprechung gibt: Auch im Arabischen referiert der Name *Žasūr* (syr.-arabisch) bzw. *Ġasūr* (hochsprachlich) auf die Eigenschaften "kühn" und "wagemutig". Zudem umfasst das Adjektiv die Bedeutungen "frech", "dreist" und "keck", worin ein Grund liegen mag, weshalb in der arabischen Version auf die Wiedergabe der Wortspiele der türkischen Fassung verzichtet wurde.

²²⁷ Screenshots zweier Trailer auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=UfhrZgi7c6I>, https://www.youtube.com/watch?v=vGHHj_dy_ik (Zugriff: 26.10.2018).

²²⁸ Zieht man die Nettoerzählzeit der Serie *Nūr*, die bei durchschnittlich 90 Minuten liegt, zum Vergleich heran, so stellt man fest, dass die einzelnen Episoden der türkischen TV-Exporte in den letzten 10 Jahren um mehr als 25 % länger geworden sind, was die Platzierung von dementsprechend mehr Werbeeinschaltungen ermöglicht.

Folgen zu je 40 bis 45 Minuten Netto-Spielzeit zugeschnitten werden. Je nach Anzahl der geschalteten Werbeblöcke ergibt sich im arabischen Fernsehen eine Bruttolaufzeit von ca. 60 Minuten pro Serienfolge.

Žasūr w aḏ-Žamīla fällt in die Kategorie einer Fortsetzungsserie (engl. "serial"), deren Spannungsbögen im Unterschied zu einer Episodenserie (engl. "series") am Ende einer Folge offen bleiben.

5.2 Erzähltechnik

Die Serie greift auf eine Reihe von Erzähltechniken zurück, wie sie in westlichen Serienformaten zum Einsatz kommen. In Kombination mit einer Vielzahl an Themen wie der Identitätssuche und -findung, Macht und Einfluss des Einzelnen in Familie und Gesellschaft, Schuld und Sühne etc. wird durch die Erzähltechnik sichergestellt, dass beim Zuseher keine Langeweile aufkommt.

Der Erleichterung des Einstiegs in die Handlung der Serie dient der *Teaser* (*iʿlān*), der vor dem Vorspann gezeigt wird. Er soll mittels einer Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse das Interesse des Zuschauers erregen und ihn auf den Rest der Geschichte neugierig machen.²²⁹

Die Handlung wird in jeder Episode über durchschnittlich vier bis fünf parallel erzählte Stränge vermittelt, die ineinander verwoben sind - eine Technik, die in der deutschen Fachsprache als Zopf-dramaturgie bekannt ist. Einige der Handlungsstränge werden innerhalb einer Folge aufgelöst, andere ziehen sich wiederum über mehrere Folgen. Die Entwicklung der Beziehung der titelgebenden Protagonisten umspannt natürlich die ganze Serie. Dank dieser Erzähltechnik ist es möglich, Charaktere in die Serie einzuführen und auch wieder herauszunehmen.

Ein wichtiges Element des Spannungsaufbaus bzw. -erhalts und damit der Zuschauerbindung ist der Einsatz von Rückblenden. Diese werfen ein Licht auf Erlebnisse und Geheimnisse einzelner Serienfiguren, die den anderen Figuren in dem Moment, in dem sie erzählt werden, nicht bekannt sind (z.B. F 4, 03:10-03:46 oder F 9, 18:48-20:13 beleuchten die Vergangenheit des Protagonisten *Žasūr*; F 18, 07:10-08:18 sowie F 18, 16:18-18:07 jene seines Gegenspielers *Taḥsīn Kōrlūdāg*). Der Zuschauer kann die Beweggründe der Figuren besser erfassen und wird durch sein Wissen zu deren Komplizen. Handelt es sich bei den Rückblenden

²²⁹ Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, s.v. Teaser.

Einzelne Teaser (vor allem vor dem Start der Ausstrahlung der Serie) lassen sich über YouTube abrufen. Die auf diversen Internet-Plattformen verfügbaren Episoden der Serie *Žasūr w aḏ-Žamīla* (siehe Kap. 8.3.2 [Episoden der Fernsehserie Žasūr w aḏ-Žamīla / Cesur ve Güzel im Internet](#)) sind um den Vorspann und die Werbepausen gekürzt, sodass keine Aussagen zum Einsatz des Erzählelements "Was bisher geschah" (*sābiqan ft...*) gemacht werden können. (Anm. der Verfasserin).

um Geheimnisse / Missetaten des dezidierten Serienbösewichts Riḍā (z.B. F 98, 27:53-30:48), so wird dadurch bewirkt, dass der Zuschauer der Reaktion der Figuren, gegen die sich die Taten richten, entgegenfiebert. Bemerkenswertes Detail in diesem Zusammenhang ist, dass jene Rückblenden, die durch die subjektive Erinnerung Taḥsīn Kōrlūdāgs motiviert sind, d.h. die Perspektive der älteren Generation schildern, durch einen Wechsel von Farbe in Schwarzweißbilder markiert werden (F 18, 07:10-08:18 bzw. 16:18-18:07), um dem Zuseher die zeitliche Einordnung der Geschehnisse und Sichtweisen zu erleichtern.

Selbstverständlich ist die Struktur von *Žasūr w aḏ-Žamīla* so konzipiert, dass sich am Ende einer jeden Episode ein Cliffhanger findet: Die Handlung wird genau in dem Augenblick unterbrochen, in dem die Spannung ihren Höhepunkt erreicht. Der Zweck dieses unterbrochenen Fernsehgenusses besteht darin, beim Zuschauer Interesse am Fortgang der Handlung zu wecken und ihn zum Wiedereinschalten zu animieren.

Zur Bindung der Zuschauer an die Serie wird zudem auf Minicliffs zurückgegriffen, die innerhalb einer Folge eingesetzt werden und das Publikum vorzugsweise vor Werbepausen in gespannter Erwartung zurücklassen. Die Auflösung des Spannungsmoments erfolgt jedoch unmittelbar nach dem Werbeblock. Dank der Minicliffs in der türkischen Originalfassung, ist es den Programmgestaltern arabischer Fernsehsender leicht möglich, die Länge der *diziler* an die Fernsehgewohnheiten der Rezipienten in arabischen Ländern anzupassen, d.h. auf Folgen von ca. 45 Minuten Netto-Spielzeit zu schneiden, und die arabische Synchronfassung trotzdem jeweils mit einem mehr oder wenigen spektakulären Cliffhanger²³⁰ enden zu lassen (z.B. tk. Fassung F I, 1:15:02 ≈ Ende F 2, 37:02 der arabischen Synchronfassung; Ende F I der türkischen Originalversion entspricht F 4, 26:48 der arabischen Synchronversion). Dem Cliffhanger folgt ein Ausblick auf die folgende Episode (*fī l-ḥalqa al-qādira*), in dem die Höhepunkte der kommenden Handlung für den Rezipienten zusammengefasst werden.

Zuletzt erhält das Publikum noch mittels *Voice-Over* Zugang zur mentalen Welt einiger Serienfiguren: Durch die Stimme der betreffenden Figur aus dem Off werden innere Vorgänge, Gedanken, Gefühle verbalisiert, was dem Charakter mehr Tiefe verleiht und es dem Zuseher ermöglicht, eine stärkere Verbindung zur Figur aufzubauen. Zum Einsatz kommt diese Technik ebenso wie die Zeitlupe in emotional aufwühlenden Situationen wie nach dem Tod des Bruders der Serienheldin (F 117, 18:21-19:28) oder zur Vermittlung der zentralen Botschaft der Serie (F 120, 36:19-36:32).

²³⁰ Bei einem Miniclip wird ein unterbrochenes Spannungsmoment noch innerhalb derselben Folge fortgesetzt. Vgl. Fröhlich: *Der Cliffhanger*, S. 398. Der Cliffhanger am Ende der türkischen Originalfassung unterscheidet sich in seiner Dramatik zuweilen von den Minicliffs während der Episode. Deshalb fällt die Intensität der Erzählunterbrechung in der arabischen Synchronversion am Ende unterschiedlich aus.

5.2.1 Musikalische Untermalung

Die musikalische Untermalung ist ein wesentlicher Bestandteil der Serie *Žasūr w az-Žamīla*. Einerseits unterstützt sie die Dramaturgie durch die Begleitung des Spannungsbogens (= dramaturgische Funktion). Andererseits besteht ihre Aufgabe darin, die Emotionen der Seriencharaktere einzufangen und dem Zuschauer zu übermitteln bzw. beim Zuseher Emotionen gegenüber einer Serienfigur auszulösen (= persuasive Funktion).²³¹ Als Gefühlserzeuger bzw. Gefühlsträger wirkt die Musik jedoch überwiegend im Hintergrund.

Sämtliche instrumentalen Musikstücke wurden eigens für die Serie geschrieben. Sie stammen aus der Feder des Filmkomponisten Toygar Işıklı, der bereits für eine Reihe erfolgreicher Serien wie *Kara Sevda*, *Kara Para Aşk*, *Karadayı*, *Ezel* u.v.m.²³² die Musik beigesteuert hat.²³³ Es handelt sich dabei um Leitmotive, die entweder einem wichtigen Erzählstrang oder einer bestimmten Serienfigur zugeordnet sind. Sie werden den Erfordernissen der Handlung entsprechend in die Serie eingebaut und prägen sich aufgrund ihrer häufigen Wiederholung dem Zuseher im Gedächtnis ein. Darüber hinaus werden die Motive - z.B. die Komposition *Kalbimin Sesi* (Nr. 2, 13 & 27) - im Handlungsverlauf variiert,²³⁴ um intensive Gefühlsregungen und Nachdenklichkeit der Darsteller zu transportieren.

Spannung lösen insbesondere die den Gegenspielern des Serienhelden "auf den Leib" geschriebenen Kompositionen *Tahsin Korludağ* (Nr. 5) bzw. *Rıza* (Nr. 14) aus. Sie stimmen den Zuschauer auf Katastrophen oder dramatische Wendungen in der Handlung ein. Ähnliches gilt auch für das Motiv *Yalanlar Üstüne* (Nr. 19), das immer dann erklingt, wenn die weibliche Serienintrigantin *Žāhida* ihre Finger im Spiel hat. Entdeckungen der einzelnen Seriencharaktere, die Geheimnisse anderer Figuren betreffen, werden hingegen zumeist mit dem Motiv *Labirent* (Nr. 9 - z.B. in F 23, 27:52 oder F 62, 19:40) unterlegt.

#	Instrumentale Kompositionen ²³⁵	Dauer
1.	<i>Cesur ve Güzel</i> Titelmelodie	1:21
2.	<i>Kalbimin Sesi</i> (Cesur) ("Stimme meines Herzens")	1:21
3.	<i>Ruhum Senin</i> (Sühan & Cesur) ("Meine Seele ist dein")	1:27
4.	<i>Aşk Yolum</i> ("Mein Liebesweg")	1:20

²³¹ Funktionen von Filmmusik bei: Schramm, Benedikt, Ruth: *Medien und Musik*, S. 50 ff.

²³² Für die Übersetzung der Titel bzw. die Titel der jeweiligen arabischen Synchronversion sei auf das Kapitel 9.2 [Eine Auswahl der beliebtesten türkischen Fernsehserien in der arabischen Welt](#) verwiesen.

²³³ Vgl. offizielle Webseite des Komponisten. <http://toygarisikli.com/calismalar/> (Zugriff: 30.01.2019).

²³⁴ Vgl. Schramm, Benedikt, Ruth: *Medien und Musik*, S. 49.

²³⁵ Der gesamte Soundtrack ist über YouTube abrufbar unter: <https://www.youtube.com/Cesur-ve-Guzel-Original-Soundtrack> (Zugriff: 30.01.2019).

5.	<i>Tahsin Korludağ</i>	1:43
6.	<i>Seni Düşünmek</i> ("An dich denken")	1:02
7.	<i>Yolum Sana Doğru</i> ("Mein Weg führt mich geradewegs zu dir")	1:20
8.	<i>İçimdeki Yanardağ</i> ("Der Vulkan in mir")	1:24
9.	<i>Labirent</i> ("Labyrinth")	1:50
10.	<i>Acı Aşk (Sühan)</i> ("Bittere Liebe")	2:28
11.	<i>Kalbine Sor</i> ("Frag dein Herz")	1:01
12.	<i>Aşk ve Gurur (Bülent)</i> ("Liebe und Stolz")	1:38
13.	<i>Kalbimin Sesi (Cello Version)</i>	2:40
14.	<i>Rıza</i>	2:37
15.	<i>Aşk Mevsimim</i> ("Meine Liebessaison")	1:33
16.	<i>Alemdaroğlu</i>	1:17
17.	<i>Kördüğümün İçinde</i> ("Innerhalb meines Knotens")	2:01
18.	<i>Senden Uzak</i> ("Weit von dir")	1:33
19.	<i>Yalanlar Üstüne (Cahide)</i> ("Über Lügen")	1:20
20.	<i>Beni Niye Sevmedin (Korhan)</i> ("Warum hast du mich nicht geliebt")	1:33
21.	<i>Kumpas</i> ("Verschwörung")	1:19
22.	<i>Yüreğim Bin Parça (Cesur)</i> ("Mein Herz, tausend Teile")	2:16
23.	<i>Kayıp Aşk (Banu & Bülent)</i> ("Verlorene Liebe") #	1:47
24.	<i>Aşk Oyunu</i> ("Liebesspiel")	0:51
25.	<i>Yangın</i> ("Feuer")	1:21
26.	<i>Herşeye Rağmen (Adalet)</i> ("Trotz allem")	1:24
27.	<i>Kalbimin Sesi (Gitarren-Version)</i>	1:21
28.	<i>Elimde Değil</i> ("Nicht in meinen Händen / in meiner Macht")	0:49
29.	<i>İlk Dokunuş</i> ("Erste Berührung")	1:07
30.	<i>Günaydın Mutluluk</i> ("Guten Morgen, Glück")	0:56
31.	<i>Kırık Kalp (Mihriban)</i> ("Gebrochenes Herz")	1:10
32.	<i>Boşluk</i> ("Leere")	0:46

Neben instrumentalen Stücken werden auch Elemente der türkischen Popmusik in die Serie eingebaut wie der Titel *Aşk Beni Bulunca* ("Wenn mich die Liebe findet") der Sängerin Gökçe Kılınçer aus dem Jahr 2014, mit dem u.a. eine Szene untermalt wird, die die Serienheldin in Zeitlupe beim Jogging zeigt (tk. F VI, 1:32:36-1:36:00).²³⁶ Diese Elemente finden sich in der arabischen Synchronversion jeweils untertitelt (z.B. F 21, 28:11-31:36), wobei der Text in weißer Schrift vor zumeist dunklem Hintergrund zentriert eingeblendet wird und gut lesbar ist. Je nach Länge der Untertitel variiert deren Einblenddauer zwischen ein und drei Sekunden. Die Untertitelung wird allerdings ausgesetzt, sobald Dialoge die Musik in den Hintergrund drängen. Dank der Übersetzung wird der Informationsverlust für den Rezipienten gering gehalten bzw. diesem ein Eintauchen in die Gefühlswelt der Figuren ermöglicht.



Abb. 13: Untertitelung türkischer Popmusik in der Serie *Žasūr w aḏ-Žamīla*

Diese Sequenz ist zudem ein konkretes Beispiel für die strukturierende Funktion des Soundtracks, der Schnitte einerseits akzentuiert, andererseits aber auch einen weichen Übergang zwischen Sequenzen schafft.²³⁷ Durch den Einsatz von Musik wird dem Zuschauer nicht zuletzt geholfen, die einzelnen Handlungsstränge besser zu verstehen.

5.3 Handlung

Die Handlung der Serie ist in einem fiktiven Dorf namens Kōrlūdāğ (türk. Korludağ) in der Nähe von Istanbul²³⁸ angesiedelt, spielt zum Teil aber auch im modernen und westlich geprägten Istanbuler Stadtteil Nişantaşı.

²³⁶ Vgl. <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/magazin-haberleri/cesur-ve-guzelde-suhan-kosarken-calan-sarki-ask-beni-bulunca-gokce-kilincer-kimdir/> (Zugriff: 30.01.2019).

²³⁷ Schramm, Benedikt, Ruth: *Medien und Musik*, S. 51.

²³⁸ Die Villa, in der ein Großteil der *Indoor*-Szenen der Serie gedreht wurde, liegt in Polonezköy, ca. 30 km östlich des historischen Stadtkerns von Istanbul und befindet sich im Besitz der Familie Simavi, auf die die Gründung der türkischen Tageszeitung *Hürriyet* Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Weitere Drehorte waren Durusu und

Žəsūr w əž-Žamīla erzählt die Geschichte von Žəsūr ʿAləmdārōğlū, der nach jahrelangem Aufenthalt im Ausland in sein Heimatdorf Kōrlūdāğ zurückkehrt. Er hat den Mädchennamen seiner Großmutter als Familiennamen angenommen, um den wahren Grund für seine Rückkehr geheim zu halten - Rache: Rache an Taḥsīn Kōrlūdāğ, der aufgrund seines aus eigener Kraft, teilweise aber auch mit unlauteren Mitteln erwirtschafteten Reichtums das gesamte soziale, politische und wirtschaftliche Leben im Dorf kontrolliert und deshalb von der Bevölkerung der Gemeinde gefürchtet wird. Žəsūr vermutet, dass Taḥsīn hinter dem nie vollständig aufgeklärten Tod seiner Großeltern bei einem Brand sowie der Ermordung seines Vaters kurze Zeit später steht. Er gibt ihm auch die Schuld dafür, dass seine Mutter nach der überstürzten Flucht vor Taḥsīns Handlangern ins Ausland am Aufbau einer neuen Existenz im Rahmen eines Zeugenschutzprogrammes psychisch zerbrochen ist und er infolgedessen bereits als Kind gezwungen war, die Rolle des Familienoberhaupts zu übernehmen.

Auf dem Weg in sein neues, altes Zuhause wird Žəsūr Zeuge, wie das Pferd einer Reiterin, die zufällig seinen Weg kreuzt, plötzlich durchgeht und auf eine Klippe zu galoppiert. In einer spektakulären Aktion rettet er der jungen Frau nur wenige Meter vor dem Abgrund das Leben. Als er erfährt, dass es sich bei der Geretteten um Sūhān Kōrlūdāğ, die Tochter des gefürchteten Patriarchen Taḥsīn, handelt, beschließt er, sie in seinen Racheplan miteinzuschließen, der darin besteht, Taḥsīn "das zu nehmen, was ihm am wichtigsten ist und worum er sich am meisten sorgt".²³⁹ Doch ehe er seinen Plan umsetzen kann, muss Žəsūr feststellen, dass er mit seinem heldenhaften Eingreifen in ein Wespennest gestochen hat und viele Dinge ganz anders sind, als sie auf den ersten Blick erscheinen.

Žəsūrs Erkenntnis, dass jemand innerhalb der Familie Kōrlūdāğ Sūhān nach dem Leben trachtet, weckt seinen Beschützerinstinkt. Sūhān wiederum fühlt sich zu Žəsūr hingezogen, weil er immer dann zur Stelle ist, wenn Herausforderungen zu bewältigen sind. Sie spürt, dass Žəsūr ein Geheimnis hütet, das mit der Vergangenheit ihres Vaters Taḥsīn zu tun hat, schafft es jedoch zunächst nicht, dieses zu ergründen. Während Žəsūr bemüht ist, Sūhān selbst herausfinden zu lassen, dass ihr über alles geliebter Vater in der Ausübung seiner Geschäfte sowie in der Durchsetzung seiner Interessen nicht zimperlich ist und hierfür ohne Skrupel zu illegalen Mitteln greift, will Sūhān Žəsūr von der Rechtschaffenheit Taḥsīns überzeugen. Dadurch geraten die beiden in eine Reihe von brenzligen Situationen... und verlieben sich ineinander.

Çatalca des gleichnamigen Landkreises der Provinz Istanbul. <http://artstyle.com.tr/blog/2016/11/cesur-ve-guzel-dizisi-nerede-cekiliyor-dizi-mekan-dekorasyonlari-malikane-ve-ofis-tasarimlari/> (Zugriff: 12.10.2018).

²³⁹ *hallaʾ rah-ʾāxud mənno ʾaktar şağle bəḥəbba w ʾaktar şağle biyixāf ʿaləha.* (F 6, 21:16)

Weniger aus Liebe als aus Enttäuschung über die unzähligen Machenschaften ihres Vaters bzw. um ihrem Vater "eins auszuwischen", beschließt Sūhān, Žēsūr zu heiraten. Die gegenseitige Zuneigung wächst, wird aber laufend auf die Probe gestellt: Sūhān bleibt hin- und hergerissen zwischen der Loyalität zu ihrem Vater und jener zu ihrem Ehemann. Just in dem Moment, als Ruhe in ihr Eheleben einzukehren scheint, taucht ein weiterer Mann aus Taḥsīns dunkler Vergangenheit auf: Riḏā, der Bruder der Geliebten und späteren zweiten Ehefrau Taḥsīns, der nach Verbüßung einer 30-jährigen Haftstrafe, die er Taḥsīn zu verdanken hat, ähnlich wie Žēsūr auf Rache sinnt.

Es entspinnt sich ein Katz-und-Maus-Spiel, in dem viele unschuldige Menschen zu Tode kommen, darunter auch Žēsūrs demenzkranke Mutter Fōgān. Žēsūrs Besessenheit, Taḥsīn, den vermeintlichen Mörder seiner Mutter, vor Gericht zu bringen, lässt seine Ehe mit Sūhān in die Brüche gehen. Jedoch schweißt die schrittweise gemeinsame Aufdeckung einer Unzahl von Komplotten, die aus der Fehde zwischen Taḥsīn und Riḏā resultieren, Žēsūr und Sūhān wieder zusammen. Sie heiraten erneut - beim zweiten Mal allerdings unter anderen Vorzeichen und ausdrücklich aus Liebe: Žēsūr nimmt von seinem Plan Abstand, sich an Taḥsīn zu rächen, nachdem er erfahren hat, dass Riḏā der Drahtzieher hinter dem Mord an seiner Mutter gewesen ist, und Taḥsīn akzeptiert Žēsūr als *den* Mann, der seiner Tochter ein Leben in Wohlstand und Geborgenheit bieten kann, wenn er eines Tages dazu nicht mehr in der Lage sein sollte.

Gemeinsam machen sich Žēsūr und Taḥsīn daran, Riḏā zur Strecke zu bringen, und locken ihn auf ein Fischerboot auf dem Bosphorus. Die Gelegenheit vor Augen, den Mörder seiner Mutter selbst zu richten, zieht Žēsūr eine Waffe, zielt auf Riḏā... und wird unversehens von einem Helfer Taḥsīns mit einem Elektroschocker außer Gefecht gesetzt. Als er das Bewusstsein wiedererlangt, sitzt er an Land in seinem Wagen und findet einen Brief: Darin erklärt Taḥsīn ihm, dass er es nicht zulassen kann, dass Žēsūr ein Verbrechen begeht und sein Enkel, der bald das Licht der Welt erblicken wird, ohne Vater aufwächst. Er selbst und Riḏā würden nun für all das, was sie in ihrem Leben angerichtet haben, den Preis bezahlen. Etwas verstört richtet Žēsūr den Blick auf den Bosphorus und sieht, wie der Kutter in Flammen aufgeht und explodiert ...

In der letzten Szene sieht man Žēsūr und Sūhān mit ihrem kleinen Sohn Kōrhān auf einer Yacht der gemeinsamen Zukunft entgegensegeln. Mit der Aussage, dass "der Mensch, wenn er unbeirrt auf Gott vertraut, im Leben manchmal eine zweite Chance bekommt, bzw. dass Wunder geschehen und Träume wahr werden können", endet die Serie.

marrāt rabbna biyānmaḥ əl-ʔinsān fərša tānye. ʔəza ʔənte ʔāmanʔ w mā faʔʔ ʔamalak bi-ʔAlla, law šū-ma šār, bətsīr əl-məʔzzāt w raḥ-təṭṭaʔʔaʔ kəll ʔahlāmek. (F 120, 36:19)

5.4 Charaktere

Anders als in den meisten westlichen Serienformaten bildet eine Großfamilie den Handlungsraum von *Žasūr w aḏ-Žamīla*. Dementsprechend schildert diese Serie nicht nur das persönliche Schicksal der beiden Hauptfiguren *Žasūr ʿAləmdārōğlū* und *Sūhān Kōrlūdāğ*, sondern auch das der Mitglieder ihrer Familien. Das Figurenensemble bleibt jedoch überschaubar und umfasst etwa ein Dutzend Charaktere, die vom Anfang bis zum Ende der Serie zu sehen sind.

Im Unterschied zu den ersten türkischen Serien (*Sanawāt aḏ-Dayāʿ* und *Nūr*) wurde bei *Žasūr w aḏ-Žamīla* auf eine radikale Umbenennung der Serienfiguren verzichtet: Die engere Anbindung der Namen der Figuren an das türkische Original hängt vermutlich damit zusammen, dass die *diziler* ein Jahrzehnt nach ihrer erfolgreichen Einführung auf dem arabischen Fernsehmarkt eine feste Größe geworden sind und selbst weniger geläufige Namen aufgrund der jahrelangen Identifikation des arabischen Publikums mit türkischen Seriencharakteren nicht mehr als fremd wahrgenommen werden.

Abb. 14	Türkischer Rollename	Arabischer Rollename
1	Cesur Alemdaroğlu / Karahasanoğlu	Žasūr ʿAləmdār(ōğlū) / Karaḥasan(ōğlū) ²⁴⁰
2	Sühan Korludağ	Sūhān Kōrlūdāğ
3	Tahsin Korludağ	Taḥsīn Kōrlūdāğ
4	Korhan Korludağ	Kōrhān Kōrlūdāğ
5	Cahide Korludağ	Žāhida Kōrlūdāğ
6	Mihriban Aydınbaş	Mīhrībān
7	Bülent Aydınbaş	Bōlent
8	Banu Vardar	Bānū
9	Kemal Bozlu	Kəməl
10	Şirin Turhan	Šīrīn
11	Adalet Soyözlü	ʿĀdila
(12)	Rıza Çırpıcı	Riḏā Tšīrbīzī ²⁴¹
-	Reyhan Turhan	Rihān
-	Salih Turhan	Šāleḥ
-	Rıfat İlbey	Rəfʿat
-	Hülya Yıldırım	Žūlya (einzige signifikante Anpassung)
-	Necla	Nažla
-	Fügen Alemdaroğlu	Fōğān ʿAləmdārōğlū

²⁴⁰ In der arabischen Synchronfassung wird das Suffix "-oğlu" ("Sohn von") zuweilen nicht wiedergegeben. Mit Ausnahme der Familiennamen der Hauptfiguren werden die Nachnamen der anderen Charaktere kaum genannt bzw. finden sie sich in den gesichteten arabischen Quellen an keiner Stelle schriftlich notiert.

²⁴¹ Auf Facebook-Seiten wird der Laut "ı" im türkischen Nachnamen des Antagonisten Riḏā von Serienfans mit dem Langvokal "i" wiedergegeben - eine Transkription, die der Aussprache nicht gerecht wird. (Anm. der Verfasserin)



Abb. 14: Figurenensemble der Serie *Žəsūr w əž-Žamīla*²⁴²

Die elf in Abbildung 14 posierenden handlungstragenden Charaktere sowie der erst in der zweiten Hälfte der Staffel auftretende "eigentliche" Serienbösewicht Riḍā Tšīrbīzī werden im Folgenden näher vorgestellt:

5.4.1 Žəsūr ʿAləmdārōglū

Türkischer Rollenname	Schauspieler / -in
Cesur Alemdaroğlu / Karahasanoğlu	Kıvanç Tatlıtuğ
Arabischer Rollenname	Synchronsprecher / -in
Žəsūr ʿAləmdār(ōglū) / Karaḥasan(ōglū)	Ḥussām Skāff (حسام سكاف) https://www.nawaret.com/Hussam Skaff
<p>Žəsūr ʿAləmdārōglū ist ein attraktiver junger Mann, der in das Heimatdorf seines Vaters zurückkehrt, um an Taḥsīn Kōrlūdāg, dem mächtigsten Mann der gleichnamigen Gemeinde Rache zu üben. Er sieht in dem Patriarchen den Drahtzieher der nie aufgeklärten Ermordung seines Vaters Ḥasan Karaḥasanōglū bzw. den Schuldigen am Tod seiner Großeltern, die bei einem Hausbrand unter ebenfalls ungeklärten Umständen zu Tode gekommen sind. Sein Ziel ist es, mit Hilfe der Justiz die Wahrheit ans Licht und Taḥsīn hinter Gitter zu bringen. Eine Verkettung von Zufällen und Umständen, bringt Žəsūr in die Lage, nicht nur Sūhān Kōrlūdāg, Taḥsīns Tochter, sondern auch Taḥsīn selbst das Leben zu retten, und das gleich mehrere Male. Als neuer Partner in Taḥsīns Konzern macht sich Žəsūr zunächst unentbehrlich. Die Geschäftspartnerschaft zerbricht jedoch, als Taḥsīn herausfindet, dass Žəsūr der Sohn seines früheren Rivalen Ḥasan Karaḥasanōglū ist und ihm in jeder Hinsicht gefährlich werden könnte.</p> <p>Die Spurensuche in der Vergangenheit der Familien Kōrlūdāg und Karaḥasanōglū führt Žəsūr und Sūhān immer wieder zusammen und lässt sie in lebensgefährliche Abenteuer geraten. Žəsūr erkennt zwar bald, dass er Sūhān aus ganzem Herzen liebt, er allerdings nicht bereit ist, seinen Rachefeldzug für die Liebe aufzugeben. Im Gegenteil: Nach der Ermordung seiner pflegebedürftigen Mutter Fōgān verfolgt Žəsūr seinen Plan, Taḥsīn für all seine Vergehen zur Verantwortung zu ziehen, mit noch mehr Besessenheit. Dabei läuft er kurz Gefahr, sich von Riḍā, Taḥsīns Schwager und Erzfeind aus Jugendtagen, instrumentalisieren zu lassen. Erst als Žəsūr die Gefährlichkeit Riḍās erkennt und fürchten muss, Sūhān wie auch</p>	

²⁴² <http://www.جسوروالجميلة.com/p/cesur-ve-guzel-cast.html> (Zugriff: 30.10.2018).

seinen noch ungeborenen Sohn für immer zu verlieren, gelingt es ihm, die Dämonen seiner Vergangenheit hinter sich zu lassen.

5.4.2 Sūhān Kōrlūdāg

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Sūhan Korludağ	Tuba Büyüküstün
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
Sūhān Kōrlūdāg	Dīma Yaʿqūb (ديمة يعقوب) http://www.pictame.com/user/cesurveguzel_3rabi/Dima Yacoub
<p>Sūhān, die Tochter des wohlhabenden und einflussreichen Geschäftsmanns Taḥsīn Kōrlūdāg, steht an der Spitze eines Glasbläserunternehmens, in dem hochwertige Designerware hergestellt wird. Mondān, klug und selbstsicher ist sie der Augenstern ihres Vaters. Trotz ihres Erfolgs im Berufsleben und ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit lebt sie - genauso wie ihr Bruder Kōrhān - im Haus ihres Vaters. Sie ist mit Bōlent, dem Sohn der im Dorf sehr geschätzten Olivenproduzentin Mihrībān, liiert - eine Verbindung, die von Taḥsīn stark befürwortet wird, weil sie zur Zementierung seiner Vorrangstellung im Dorf beiträgt.</p> <p>Nachdem Žēsūr Sūhān auf spektakuläre Weise das Leben gerettet hat, fühlt sie sich von dem geheimnisvollen Mann angezogen und beginnt, ihre Beziehung zu Bōlent zu hinterfragen. Schließlich löst sie ihre Verlobung mit ihm, was den Auftakt zu einer Reihe von Intrigen seitens des zurückgewiesenen Bräutigams bildet.</p> <p>Sūhāns Versuche, Žēsūrs Geheimnis zu ergründen, führen auch sie auf eine Reise in die Vergangenheit ihrer Familie. Lange Zeit will Sūhān nicht wahrhaben, dass die Weste ihres Vaters doch nicht so rein ist, wie er ihr stets vermittelt hat. Sie ist entsetzt, dass Taḥsīn sogar nicht davor zurückschreckt, sie zu entführen, oder vorzugeben, an einer unheilbaren Krankheit erkrankt zu sein, um sie weiterhin fest an sich zu binden. Sūhān ist hin- und hergerissen zwischen ihrem Vater, dem sie nicht mehr vollends vertraut, und Žēsūr, dem sie nicht ganz über dem Weg traut, als sie die Beweggründe erfährt, die ihn nach Kōrlūdāg zurückgeführt haben. Um sich von ihrem Vater zu emanzipieren, benötigt sie zwei Anläufe in Form von Hochzeiten mit Žēsūr. Bevor sie sich wirklich auf Žēsūr einlässt, muss er ihr Leben noch ein paar weitere Male retten.</p>	

5.4.3 Taḥsīn Kōrlūdāg

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Tahsin Korludağ	Tamer Levent
Arabischer Rollename	Schauspieler / -in
Taḥsīn Kōrlūdāg	Muḥammad Ḥāwanḥī (محمد خاونحي)
<p>Taḥsīn Kōrlūdāg ist der Gründer der gleichnamigen ländlichen Gemeinde in der Nähe von Istanbul. Ihm gehören die größten Ländereien, Firmen und Institutionen. Sein Ziel ist es, das aus eigener Kraft geschaffene Firmenimperium im Familienbesitz zu halten bzw. eines Tages, seinem Enkel zu übergeben. Taḥsīns Wunsch, endlich einen Enkel in Händen halten zu können, wird beinahe zur Besessenheit. Vor allem sein Sohn Kōrhān, der schon mehrere Jahre verheiratet, aber immer noch nicht Vater geworden ist, fühlt sich dadurch unter Druck gesetzt.</p>	

Taḥsīn ist es gewohnt, dass alles nach seinen Vorstellungen und Anordnungen läuft. Als Žesūr sich in Kōrlūdāg niederlässt und ihn mit seinem Eintreten für die Wasserrechte der Anrainer des Herrnsitzes der Kōrlūdāgs herausfordert, reagiert er aufgebracht. Andererseits ringt ihm die Tatsache, dass der junge Mann nach Sūhān auch ihm das Leben rettet, höchsten Respekt ab. Für kurze Zeit sieht er in Žesūr jenen Sohn, den er sich immer gewünscht hat. Das ändert sich schlagartig, nachdem herausgefunden hat, dass Žesūr der Sohn seines Rivalen aus Jugendtagen Ḥasan Karaḥasanōglū ist: Taḥsīn sieht den Fortbestand seines Firmenimperiums gefährdet, da dieses auf einer konstruierten Geschichte in Bezug auf seine Herkunft und Familiengeschichte basiert. Daher setzt Taḥsīn alles daran, dass dieses Geheimnis nie gelüftet wird und tritt damit schicksalshafte Wendungen los. Läuterung erfährt der Patriarch - ähnlich wie Žesūr - erst angesichts des drohenden Verlusts seiner geliebten Tochter bzw. seines ungeborenen Enkelsohnes.

5.4.4 Kōrhān Kōrlūdāg

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Korhan Korludağ	Erkan Avcı
Arabischer Rollename	Synchrone Sprecher / -in
Kōrhān Kōrlūdāg	Bāsil ar-Rafāʿī (باسل الرفاعي)

Kōrhān Kōrlūdāg ist Sūhāns älterer Bruder, doch weniger durchsetzungskräftig und erfolgsorientiert als sie. Daher wird er von Taḥsīn Kōrlūdāg als Schwächling behandelt und sogar vor versammelter Belegschaft und Geschäftspartnern gedemütigt. Immer wieder muss er sich von seinem Vater den Vorwurf gefallen lassen, sowohl als Unternehmer als auch als Ehemann zu versagen, da er auch nach mehreren Jahren Ehe immer noch kinderlos geblieben ist. Obwohl Kōrhān sehr darunter leidet, im Schatten seiner Schwester zu stehen, ist er ihr sehr zugetan. Die früheren Delikte seines Vaters, an die er sich zunächst nur bruchstückhaft erinnert, hält er vor Sūhān geheim, um das Heldenbild ihres Vaters nicht zu zerstören. In Krisensituationen spricht er stark dem Alkohol zu, was mit seinen traumatischen Erfahrungen während der frühesten Kindheit zusammenhängt. Das Verhältnis zu seinem Vater entspannt sich, als er ihm mitteilt, dass der langersehnte Nachwuchs unterwegs ist. Nichtsdestotrotz gelingt es ihm bis zum Schluss nicht, die Rolle des ungeliebten Kindes abzuschütteln. Lediglich mit Hilfe der Zuneigung seiner Schwester und des Respekts, den Žesūr ihm entgegenbringt, findet Kōrhān schließlich seinen Platz in der Familie. Freilich währt auch die Freude über die Geburt seiner Tochter nicht lange: Kōrhān wird von Riḍā erschossen, als er sich ihm in den Weg stellt, um zu verhindern, dass Sūhān in Riḍās Gewalt gerät.

5.4.5 Žāhida Kōrlūdāg

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Cahide Korludağ	Sezin Akbaşoğulları
Arabischer Rollename	Synchrone Sprecher / -in
Žāhida Kōrlūdāg	Kūzīt Ḥaddād (كوزيت حداد)

Žāhida ist Kōrhāns Ehefrau und sehr ehrgeizig. Sie erkennt sehr schnell, dass ihr Mann sich gegenüber seiner Schwester nicht durchzusetzen vermag. Da sie ihn unbedingt an der Spitze des Familienimperiums sehen will, unternimmt sie einen Anschlag auf das Leben ihrer Schwägerin. Ihr Vorhaben, Sūhāns Tod durch einen Reitunfall herbeizuführen, wird jedoch dank Žəsūrs mutiger Intervention vereitelt. Davon völlig unbeirrt schmiedet Žāhida weitere Intrigen, um Taḥsīns Besitz für ihren Mann nachhaltig zu sichern. Durch ihre Machenschaften macht sie sich erpressbar und schlittert immer tiefer in kriminelle Verstrickungen. Die sich ihr bietenden Möglichkeiten, aus dem Teufelskreis auszusteigen, lässt sie ungenutzt verstreichen. Dafür bekommt sie am Ende die Rechnung präsentiert: Nachdem Kōrhān so plötzlich aus dem Leben gerissen wird, steht sie vor der großen Aufgabe, ihre eben erst geborene Tochter allein großzuziehen.

5.4.6 Mihrībān

Türkischer Rollenname	Schauspieler / -in
Mihrīban Aydınbaş	Devrim Yakut
Arabischer Rollenname	Synchronsprecher / -in
Mihrībān	Asīma Yūsef (أسيمة يوسف) https://www.elcinema.com/person/1108128/
<p>Mihrībān hat sich in Kōrlūdāg als erfolgreiche Geschäftsfrau etabliert. Sie wird von allen Bewohnern respektiert, weil sie Taḥsīn Kōrlūdāg zuweilen mutig entgegentritt. Natürlich hat auch sie noch eine Rechnung mit ihm offen: In jungen Jahren war sie mit Taḥsīn verlobt, wurde jedoch am Tag ihrer Hochzeit von ihm wegen einer anderen Frau - Kōrhāns und Sūhāns Mutter - sitzen gelassen.</p> <p>Nach Žəsūrs Niederlassung in der Gemeinde bzw. dessen Eintreten für die Anliegen der einfachen Leute schöpft sie Hoffnung, nicht nur Taḥsīns Macht zu beschneiden, sondern sich an ihm auch für die erlittene Schmach revanchieren zu können. Das gelingt ihr mit der Wahl zur Bürgermeisterin von Kōrlūdāg. Trotz der erlittenen tiefen Kränkung bleibt sie Taḥsīn schlussendlich in Freundschaft verbunden und spendet ihm in den schwersten Stunden seines Lebens - insbesondere nach der Ermordung seines Sohns Kōrhān - Trost.</p>	

5.4.7 Bōlent

Türkischer Rollenname	Schauspieler / -in
Bülent Aydınbaş	Serkan Altunorak
Arabischer Rollenname	Synchronsprecher / -in
Bōlent	Mālik Muḥammad (مالك محمد)
<p>Bōlent ist Mihrībāns einziger Sohn, den sie nach dem frühen Tod ihres Mannes allein großgezogen hat. Er kennt Sūhān seit Kindertagen und hofft, durch eine Heirat mit ihr seine gesellschaftliche Stellung in Kōrlūdāg zu verbessern. Mit Žəsūrs Rückkehr werden seine Pläne allerdings durchkreuzt, denn Sūhān fühlt sich immer stärker zu ihrem Lebensretter hingezogen. Um zu verhindern, dass seine Verlobte ihm völlig entgleitet, geht er mit Žāhida eine unheilige Allianz ein und nimmt dabei in Kauf, dass das Leben unbeteiligter Personen gefährdet wird. Genauso wie Žāhida bleibt Bōlent eine gelingende Beziehung letztlich versagt. Nachdem Sūhān die Verlobung mit ihm gelöst hat, lehnt auch Bānū, Žəsūrs</p>	

Anwältin, Bölents Heiratsantrag ab, als sie von seiner Verstrickung in verschiedene Straftaten erfährt.

5.4.8 Bānū

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Banu Vardar	Gözde Türkençe
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
Bānū	Hamsa al-Ḥāyik (همسة الحايك)
<p>Bānū ist Rechtsanwältin und in Žesürs Pläne, Taḥsīn Kōrlūdāg für das Unrecht an seiner Familie zur Rechenschaft zu ziehen, eingeweiht. Sie möchte an die alten Zeiten, in denen sie und Žesūr einander in Liebe verbunden gewesen sind, anknüpfen. Žesūr hingegen hat kein Interesse, die Beziehung mit Bānū wiederaufleben zu lassen.</p> <p>In Sūhān sieht sie von Anfang an eine Konkurrentin um Žesürs Gunst. Mit subtilen Mitteln sät sie in ihr Zweifel an Žesürs Gefühlen für sie bzw. fingiert Situationen, die Sūhān in dem Glauben lassen, dass Žesūr immer noch mit ihr - Bānū - liiert ist. Nach Žesürs und Sūhāns Hochzeit nimmt Bānū von ihrem Ränkespiel Abstand und lässt sich auf eine Beziehung mit Bölent ein, der freilich keine lange Dauer beschieden ist.</p>	

5.4.9 Kēmāl

Türkischer Rollename	Schauspieler / -in
Kemal Bozlu	Fırat Altunmeşe
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
Kēmāl	Muḥammad Aytūnī (محمد أيتوني)
<p>Kēmāl steht als Stallbursche in Taḥsīn Kōrlūdāgs Diensten und ist mit Šīrīn, der Tochter des Gutsverwalters seines Arbeitgebers verlobt. Nach Sūhāns Reitunfall, für den Taḥsīn ihn verantwortlich macht, wird er fristlos entlassen. Als er vom Hof gejagt wird, muss er fürchten, Šīrīn nie wieder zu sehen, da ihm sowohl Taḥsīn als auch Šīrīns Vater Šāleḥ den Umgang mit ihr verbieten. Er heuert bei Žesūr als Landarbeiter an und entwickelt sich im Laufe der Ereignisse zu dessen engsten Vertrauten und wichtigster Stütze. Žesūr ist es auch, der Kēmāls Hochzeit mit Šīrīn finanziell ermöglicht und das junge Paar bei sich wohnen lässt - natürlich sehr zum Missfallen des Patriarchen Taḥsīn, der ab diesem Zeitpunkt immer öfter erleben muss, dass seine Autorität untergraben wird.</p>	

5.4.10 Šīrīn

Türkischer Rollename	Schauspieler
Şirin Turhan	Irmak Örneç
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
Šīrīn	Šābrīn al-Warār (صابرين الورار)
<p>Šīrīn ist die Tochter von Šāleḥ, des Gutsverwalters von Taḥsīn Kōrlūdāg, der für seinen Dienstherrn alle unangenehmen Arbeiten erledigt und selbst vor Mord nicht zurückschreckt,</p>	

wovon seine Familie natürlich nichts weiß. Sie wächst gemeinsam mit Sūhān auf und entwickelt sich dank deren Einfluss zu einer selbstbewussten jungen Frau, die sich bei der Wahl ihres künftigen Ehemannes von niemandem etwas vorschreiben lässt. So zögert sie keinen Augenblick, Kəməl nach dessen Entlassung gegen den anfänglichen Widerstand ihrer Eltern zu heiraten und mit ihm auf Žəsürs Anwesen zu leben. Als Sūhāns beste Freundin nimmt sie regen Anteil an deren Liebesbeziehung mit Žəsūr.

5.4.11 ʿĀdila

Türkischer Rollename	Schauspieler
Adalet Soyözlü	Nihan Büyükağaç
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
ʿĀdila	Hanādī Mūrālī (هنادي مورالي)
<p>ʿĀdila stammt aus bescheidenen Verhältnissen. Mit Taḥsīn teilt sie die Erfahrung einer gewaltgeprägten Kindheit im Waisenheim. Dank seiner Unterstützung gelingt es ihr, die Traumata hinter sich zu lassen, das Studium der Pharmazie zu absolvieren und eine eigene Apotheke in Kōrlūdāg zu eröffnen.</p> <p>Sie wird Taḥsīns Geliebte, zu der sich der Patriarch nach dem Tod seiner ersten Frau Nūrhān, Sūhāns und Kōrhāns Mutter, offiziell bekennt und die er gegen den anfänglichen Widerstand seiner Tochter auch heiratet. Im Zuge von Žəsürs und Sūhāns Stöbern in der Vergangenheit ihrer Familien stellt sich heraus, dass ʿĀdila als junges Mädchen den Leiter des Waisenheims sowie Žəsürs Vater im Affekt getötet hat. Aufgrund der Intervention ihres Mentors Taḥsīn musste nicht ʿĀdila, sondern ihr Bruder Riḍā unschuldigerweise die Strafe für diese Morde verbüßen.</p> <p>Nach Riḍās Entlassung aus der Haft fürchtet sie die Rache ihres Bruders. Da ihre Straftaten nicht verjährt sind, stellt sie sich - von Schuldgefühlen geplagt - der Polizei und akzeptiert, den Rest ihres Lebens hinter Gittern zu verbringen. Allerdings setzt Riḍā sie im Gefängnis weiter unter Druck und fordert von ihr, Taḥsīn ans Messer zu liefern. ʿĀdila weigert sich; sie flieht aus dem Gefängnis mit der Absicht, ihren Bruder für immer aus dem Verkehr zu ziehen. Ihr Plan schlägt fehl, und sie wird von Riḍā nach einem Handgemenge erschossen.</p>	

5.4.12 Riḍā Tšīrbīžī

Türkischer Rollename	Schauspieler
Rıza Çırpıcı	Yiğit Özşener
Arabischer Rollename	Synchronsprecher / -in
Riḍā Tšīrbīžī	keine Nennung im Vorspann
<p>Riḍā Tšīrbīžī sitzt wegen Mordes an zwei Menschen, die in Wahrheit seine Schwester ʿĀdila im Affekt erschossen hat, 30 Jahre unschuldig im Gefängnis. Noch während seiner Haft tüftelt er akribisch an einem Plan, um sich an Taḥsīn Kōrlūdāg zu rächen, der ihm durch Manipulation von Beweisen und Bestechung von Zeugen diese Strafe eingebrockt hat.</p> <p>Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis wendet sich Riḍā hilfesuchend an Žəsūr, der ihm anbietet, gegen Kost und Logis auf seinem Gut für ihn zu arbeiten - in der Hoffnung, Genaueres über den Tod seines Vaters zu erfahren. Riḍā versucht, Žəsürs Durst nach</p>	

Wahrheit für sich zu nutzen und ihn zum Werkzeug seiner Rache an Taḥsīn zu machen bzw. dabei auch noch "eine Menge Geld abzustauben". Als *Žasūr Riḍās* Spiel durchschaut, setzt er ihn kurzerhand vor die Tür.

Mit Erpressung und Manipulation spinnt Riḍā ein Netz von Abhängigkeiten aller handelnden Personen und schafft es, für kurze Zeit ein Leben mit allen Annehmlichkeiten zu führen. Doch der Respekt der Gemeinde bleibt ihm versagt. So reift in ihm, die Absicht, den Vernichtungsfeldzug auf all jene auszudehnen, die ihm geringschätzend begegnen. Die Gewaltspirale beginnt sich zu drehen...

Sämtliche Charaktere sind nach allen Regeln der Drehbuchhandwerkskunst entwickelt, d.h. jede Figur trägt einen Konflikt aus, der die Handlung entstehen lässt bzw. sie vorantreibt. Ausgelöst werden die Konflikte dadurch, dass die Figuren ein Ziel erreichen wollen, dabei jedoch dabei mit Hindernissen konfrontiert sind.²⁴³ Neben widrigen Umständen ist es vor allem der Gegenspieler, der die Charaktere am Erreichen ihrer Ziele hindert.

In der Serie *Žasūr w aḡ-Žamīla* wird der Spannungsbogen dadurch aufrechterhalten, dass nicht nur die Hauptfiguren in ständigem Kampf mit ihren Gegenspielern stehen, sondern auch die Nebenfiguren. Bezeichnend für diese Serie ist, dass die Antagonisten nicht durch und durch negativ porträtiert sind. Vielmehr ähneln sie den tragischen Helden antiker griechischer Tragödien, die aus Stolz oder Überheblichkeit (*Hybris*) im Netz ihrer Handlungen gefangen sind, denen sie ihr tragisches Ende zu verdanken haben.²⁴⁴ So schlägt der unschuldig zu 30 Jahren Gefängnisstrafe verurteilte Riḍā aus Enttäuschung über das Verhalten seiner Schwester ʿĀdila eine kriminelle Laufbahn ein, deren Schuld er ausbaden muss und die ausgerechnet jenen Mann heiratet, dem er den Freiheitsentzug zu verdanken hat. *Žasūr's* Angebot, ihm ein bescheidenes, dafür aber sicheres Einkommen zu bieten, schlägt letzten Endes Riḍā aus, denn aus den drei Jahrzehnten unverschuldeter Unfreiheit leitet er den Anspruch auf ein Leben in Reichtum und Komfort ab. Seinem Verständnis nach müsse die Gesellschaft ihn rehabilitieren und respektieren. Das Unheil nimmt seinen Lauf, weil Riḍā ein Paria der Gesellschaft bleibt.

Was die Charaktere betrifft, so wird die Serie *Žasūr w aḡ-Žamīla* der Erwartungshaltung der Zuseher vollends gerecht. Während die guten Charaktere am Ende triumphieren, werden die unmoralisch handelnden Figuren ihrer gerechten Strafe zugeführt: Taḥsīn und Riḍā durch Mord bzw. Selbstmord, die intrigante *Žāhida* durch Verlust ihres Ehemanns und der opportunistische Bölent durch Ächtung jener Menschen, die ihm am Herzen liegen.

²⁴³ Howard; Mabley: *The Tools of Screenwriting*, S. 46.

²⁴⁴ Panjeta: *The Changing Soaps and Telenovela Genre: Turkish Series Impact*, S. 162-163.

5.5 Rollenbesetzung

Dem Erfolgsrezept der türkischen Serien entsprechend wurden die Hauptfiguren mit attraktiven Schauspielern besetzt, die ihre berufliche Laufbahn als Models begonnen haben: In der Rolle des *Žasūr* 'Aləmdarōglū ist Kivanç Tatlıtuğ zu sehen, der durch seine Mitwirkung in der Serie *Nūr* die kollektive Schwärmerei der arabischen Frauenwelt mit ausgelöst hat und als "Halal Brad Pitt"²⁴⁵ gehandelt wurde. Für die Rolle der *Sūhān Kōrlūdāg* wurde Tuba Büyüküstün verpflichtet, die der Serie *Sanawāt ad-Dayā*²⁴⁶ zu großen Reichweiten verholfen hat. Die Gage der beiden Schauspieler belief sich auf 130.000 bzw. 120.000 türkische Lira pro Episode.

Allerdings wurde die Besetzung der Hauptrollen mit diesen Stars, die die türkischen *diziler* in der arabischen Welt groß gemacht haben, nicht von allen goutiert. In der Türkei wurden Stimmen laut, dass sich die Serienmacher beim Casting zu sehr am Geschmack des arabischen Publikums orientiert hätten. Die Serie sei "rein auf den Export in arabische Länder zugeschnitten"; sie würde sich nicht an die Zuseher in der Türkei richten, bei denen das vom arabischen Publikum als Traumpaar gefeierte Gespann Tatlıtuğ - Büyüküstün²⁴⁶ nicht so gut ankäme.²⁴⁷

5.6 Geschlechterrollen und ihre Inszenierung

Im Unterschied zur Serie *Nūr*, die den Hype um die türkischen TV-Formate in der arabischen Welt ausgelöst und ausgiebige Debatten über Geschlechterrollen, Sexualität und die Stellung der Frau in der Gesellschaft angestoßen hat, kommt *Žasūr w əž-Žamīla* trotz des Verzichts auf das Aschenputtel-Thema, einer unglaublichen Vielzahl an Actionelementen, modernster Ausstattung sowie eines mondänen Ambientes in vielerlei Hinsicht konservativer daher. Weder wird hier die Kluft zwischen Stadt und Land bzw. Arm und Reich thematisiert, noch der Versuch unternommen, traditionelle Geschlechterrollen in Frage zu stellen oder leise Kritik an ihnen zu üben.

Was das Frauenbild betrifft, so zeichnet die Serie wie unzählige andere türkische *diziler* vor ihr die Protagonistin als Frau, die einen Spagat zwischen Tradition und Moderne vollbringt: *Sūhān Kōrlūdāg* ist gebildet, kultiviert, achtsam, eine kreative und erfolgreiche Unternehmerin, die aber auch hart durchgreift und energisch eine Arbeitsniederlegung ihrer Belegschaft beendet, wenn sie die Interessen ihrer Familie gefährdet sieht. Als Managerin wirkt sie in einer Domäne, die hauptsächlich Männern vorbehalten ist - eine Rollenzuschreibung, die man in

²⁴⁵ Williams: *The Rise of Turkish Soap Power*, Butler: *Turkey's "Brad Pitt" Stirs Wide Arab Interest*.

²⁴⁶ Vgl. Karikaturen in Kapitel 9.3, [Türkische Serien humoristisch betrachtet](#), Abb. 25 & 26.

²⁴⁷ Vgl. <https://alarab.co.uk/الشجاع-والجميلة-مسلسل-تركي-يلامس-الذائقة-العربية/>, <https://www.hiamag.com/-مشاهير/مشاهير-678671-كيفانش-تاتليتوغ-الاعلى-تعرف-على-اجور-ابطال-مسلسل-جسور-والجميلة-تركيا/> (Zugriff: 13.12.2018).

arabischen *musalsalāt* sehr viel seltener findet und die von Experten auf die säkulare Prägung der modernen Türkei zurückgeführt wird.²⁴⁸ Obwohl sie finanziell unabhängig ist, lebt sie, solange sie unverheiratet ist, bei ihrem Vater Taḥsīn in einer luxuriösen Villa. Nach ihrer Eheschließung mit Žəsūr wohnt sie vorübergehend bei ihrem Mann, nur um nach der Scheidung wieder ins Elternhaus zurückzukehren. Beruflich selbstbestimmt, lässt sie sich hingegen in Bezug auf ihr Privatleben von Konventionen leiten und agiert so, wie man es von einer guten Tochter und Ehefrau erwartet: Ihrem Vater gegenüber ist sie gehorsam, auch wenn sie nicht seiner Meinung ist und ihn die ihre lautstark wissen lässt, und ihrem Mann bleibt sie sogar in Zeiten der Trennung sexuell treu. Schwanger wird sie - im Gegensatz zu Heldinnen früherer Serien wie Samar in *Al-ʿİşq al-Mamnuʿ* - im Rahmen der Ehe. Zwar erwägt Sūhān nach der Scheidung von Žəsūr, das Kind abtreiben zu lassen, aber kurz vor dem Eingriff entscheidet sie sich dagegen. Allerdings lässt sie ihn anfangs in dem Glauben, dass sie ihren Plan in die Tat umgesetzt habe. Dadurch, dass sie sich für die Mutterschaft, d.h. die der Frau von der traditionellen Gesellschaft zugedachte Rolle entscheidet, entgeht sie auch ihrer Bestrafung am Ende der Serie.²⁴⁹ Sie erwacht aus einem wochenlangen Koma und darf einer glücklichen Zukunft mit Mann und Kind entgegenblicken.

Die Rolle einer starken, integren und angesehenen Geschäftsfrau wird auch von Mihrībān verkörpert, die ihr eigenes Wohl zumeist hintanstellt - ob nun zu Gunsten ihres einzigen geliebten Sohnes Bōlent oder der ganzen Gemeinde von Kōrlūdāğ. Als sie für das Amt des Bürgermeisters kandidiert, wendet sie sich mit der Bitte um Unterstützung ihrer Kandidatur gegen Taḥsīn an Žəsūr und Sūhāns Bruder Kōrhān. Solidarität mit Sūhān oder anderen Frauen strebt sie nicht an. Ihr letzttlicher Wahlsieg ist somit als Botschaft zu interpretieren, dass sozialer Aufstieg, Ansehen und Erfolg nur innerhalb einer patriarchalen und konservativen Struktur erreicht werden können.²⁵⁰

Was das in *Žəsūr w əž-Žamīla* transportierte Männerbild betrifft, so vereint es ebenfalls Tradition und Moderne in sich. Allerdings bewegen sich die männlichen Charaktere in einem weniger komplexen Spannungsfeld als die Frauenfiguren: Die modernen Attribute werden tendenziell den Charakteren der jüngeren Generation zugeschrieben, während das traditionell orientierte Geschlechtsrollenbild über die Charaktere der älteren Generation vermittelt wird.

²⁴⁸ Vgl. Kharroub; Weaver: *Portrayals of Women in Transnational Arab Television Drama Series*, S. 192.

²⁴⁹ Diese Serie bestätigt die Feststellung von Mary Lou O'Neil in ihrem Artikel *Selfish, Vengeful, and Full of Spite: The Representations of Women Who Have Abortions on Turkish Television*, wonach Frauen, die eine Abtreibung vornehmen lassen, entweder negativ porträtiert werden oder für ihre Tat büßen müssen - z.B. mit ungewollter Kinderlosigkeit nach dem Eingriff oder einem Tod in Einsamkeit und/oder Verzweiflung.

²⁵⁰ Vgl. Kaynak: *Noor and Friends: Turkish Culture in the World*, S. 263.

Sowohl der Protagonist Žəsūr als auch die Figuren der jüngeren Generation (Kōrhān, Bōlent, Kēmāl) werden als Männer porträtiert, die ihren romantischen Gefühlen Ausdruck verleihen und sich Frauen gegenüber fürsorglich verhalten. Vor allem Žəsūr verkörpert das männliche Ideal: leistungsorientiert und durchsetzungsstark in geschäftlichen Belangen, liebe- und respektvoll in zwischenmenschlichen Beziehungen sowie gesprächsbereit und konsensfähig im Konfliktfall. Sein Handlungsspektrum ist mit Abstand das am weitesten gefächerte: Vom aufopfernden Sohn, der seine demenzkranke Mutter füttert und kämmt, über den Romantiker, der seine Partnerin mit einfallsreich inszenierten Verabredungen und selbst zubereiteten Mahlzeiten überrascht, den naturverbundenen und umweltbewussten, gleichzeitig aber auch betriebswirtschaftlich beschlagenen, *toughen* Geschäftsmann bis hin zum Mann, der in Krisensituationen stets seinem Gewissen folgt und dabei sogar seinem Gegner Taḥsīn durch eine Blutspende das Leben rettet, reichen die übermenschlich anmutenden Qualitäten des Serienhelden. Sūhān als Frau an seiner Seite verblasst angesichts dieser Vielfalt an positiven Eigenschaften ihres männlichen Gegenstücks zu bloßem Aufputz.

Daran ändert auch die Charakterisierung Kōrhāns als hochsensibler und von Angststörungen geplagter Mann recht wenig. Zwar wird Sūhāns Bruder als ein in seiner Gutmütigkeit und Aufrichtigkeit von seiner Frau nach Strich und Faden ausgenutzter Mann porträtiert, der zudem von seiner Schwester in der Gunst des Vaters sowie im unternehmerischen Handeln weit überflügelt wird, doch dadurch, dass er sein Leben opfert, um das seiner Schwester zu retten, wird er als Held überhöht und die Protagonistin auf die Rolle der hilfsbedürftigen und zu beschützenden Frau reduziert.

Wie bereits in der Serie *Nūr* darf auch bei *Žəsūr w əž-Žamīla* die Figur des Patriarchen nicht fehlen: Diese spielt eine zentrale Rolle in der Serie, spiegelt sie nicht nur die türkische Gesellschaft wider, sondern auch die arabische - ein Aspekt, der hinreichend Identifikationspotenzial für das männliche Zielpublikum in arabischen Ländern bietet. Die herausragende Stellung des Patriarchen wird in der Darstellung täglicher Routinen - z.B. beim Abendessen der Großfamilie - in Szene gesetzt. Der Patriarch ist eine Art moralischer Kompass, der die Richtung im Leben vorgibt, und jeder, der eine andere Richtung einschlägt, hat mit Strafe in Form von Ausgrenzung oder Verlust zu rechnen.²⁵¹

Was das äußere Erscheinungsbild der Darsteller betrifft, so entsprechen die jungen Frauen und Männer dem derzeit vorherrschenden Schönheitsideal. Sie sind sehr schlank und attraktiv. Besonders gut kommt bei den arabischen Zuschauern laut Medienbeobachtern das natürliche Styling der türkischen Schauspieler an, die im Gegensatz zu ihren arabischen Berufskollegen

²⁵¹ Vgl. Kaynak: *Noor and Friends: Turkish Culture in the World*, S. 263.

kaum aufgedonnert erscheinen: In ägyptischen und syrischen *musalsalāt* werden Kleidung und Make-up der Darsteller besonders betont, ja beinahe übertrieben in Szene gesetzt. Frauen sind zu jeder Tageszeit - sogar im Bett - mit perfekt sitzender Frisur, geschminkten Lippen und schwarzumrandeten Mandelaugen dargestellt. Durch schönheitschirurgische Eingriffe wie aufgespritzte Lippen und feinmodellerte Nasen wirken die Schauspielerinnen in ihren Rollen zusätzlich unnahbar. Der Eindruck, dass die geschilderte Handlung vom Alltag des durchschnittlichen Zusehers sehr weit entfernt ist, wird verstärkt. Ganz anders verhält es sich in den türkischen *diziler*: Der von den weiblichen Figuren vorgelebte moderne Lebensstil erscheint als ein Modell, das nicht nur Stars und Prominenten zugänglich ist, sondern auch dem Durchschnittsbürger.²⁵²

Dem bewährten Rezept der Serie *Nūr* folgend wird der männliche Hauptdarsteller Kivanç Tatlıtuğ in verschiedenen Episoden als "Objekt der Begierde" inszeniert. Am längsten, wenn auch von raschen Schnittfolgen immer wieder unterbrochen, ist der durchtrainierte Körper des Schwarms der arabischen Frauenwelt in Folge 35 (13:27-16:55) der arabischen Synchronversion bzw. XVII (45:09-48:36) der türkischen Originalfassung zu sehen, in der der Schauspieler mit einer kurzen Hose bekleidet in der Sauna schwitzend seinem Gegenspieler Taḥsīn telefonisch droht, ihn für all seine Untaten büßen zu lassen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Žasūr w əž-Žamīla* die durch die Serie *Nūr* geweckte Sehnsucht der arabischen Frauen nach Beziehungen zwischen den Geschlechtern auf Augenhöhe zwar genauso gekonnt bedient, doch in der Porträtierung von Familienstrukturen und Macht der Tradition bzw. dem Konservatismus verpflichtet bleibt.²⁵³ Dieser Mix aus modernen und traditionellen Elementen macht die Faszination türkischer Fernsehserien aus, die in der Wahrnehmung von Fachkreisen als Quelle kultureller Attraktivität und damit auch der *Soft Power* der Türkei gehandelt wird.

5.7 Synchronisation

Žasūr w əž-Žamīla fügt sich in die Reihe jener türkischen Fernsehserien, für deren Synchronisation (*dablağa*) der syrisch-arabische Dialekt herangezogen wurde. Diese *musalsal* ist ein anschauliches Beispiel dafür, dass Synchronisation nicht automatisch mit einem Qualitätsverlust einhergeht, sondern in der Zielkultur funktioniert, d.h. den Zuschauern das Gefühl vermittelt, die Originalfassung zu sehen.

²⁵² Vgl. Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 20-21.

²⁵³ Vgl. Karasu: *Das letzte Wort hat immer der Mann*.

Wesentlichen Anteil an der gelungenen Übertragung des türkischen Originals in die syrisch-arabische Varietät, mit der das arabische Publikum "vom Atlantik bis zum Golf"²⁵⁴ vertraut ist, haben - wie auch schon bei den vorherigen Produktionen - die syrischen Schauspieler und Synchronsprecher: Während im deutschen Sprachraum die Rollen bestimmter Schauspieler tendenziell von ein und demselben Synchronsprecher besetzt werden, ist dies bei den türkischen Serien nicht der Fall. Geschuldet ist dies verschiedenen Umständen: Einerseits hat sich der Schwerpunkt der Synchronisationstätigkeit aufgrund der politischen Verwerfungen im Zuge des Arabischen Frühlings sowie des Syrien-Konflikts von Syrien in die Golfregion verlagert. Andererseits haben syrische Publikumsliebhaber dem Schauspielberuf den Rücken gekehrt wie Rawaa El-Saady (Rawʿa s-Saʿdī) oder die Synchronisationstätigkeit an den Nagel gehängt wie Maxim Khalil.²⁵⁵

Mit Ḥussām Skāff und Dīma Yaʿqūb als Synchronsprecher für die türkischen Hauptdarsteller Kıvanç Tatlıtuğ und Tuba Büyüküstün hat das Synchronstudio für *Žasūr w aḏ-Žamīla* jedoch ebenfalls Darsteller engagiert, deren Stimme zur jeweiligen Figur und ihrem Verhalten in der Serie passt und die Identifikation der Zuseher mit der Figur erleichtert. Dasselbe gilt auch für die Besetzung der Nebenrollen.²⁵⁶ Die Sprecher verstehen es zudem, die charakterstiftende Mimik und Gestik der türkischen Schauspieler mit dem Timbre ihrer Stimmen adäquat zu begleiten und damit subtile Unterschiede und Intentionen gut zu transportieren. Besonders deutlich kommt die Gestensynchronität bei Begrüßungs- und Höflichkeitsfloskeln zum Ausdruck, auf deren Übersetzung in Kapitel 5.6.2 speziell eingegangen wird. Zweifellos wird die Wahrung der Gestensynchronität durch die kulturelle Nähe zwischen der Türkei und der arabischen Welt begünstigt. Das zeigt sich u.a. in der Art und Weise wie Ablehnung signalisiert wird: Das Heben der Augenbrauen verbunden mit einem leichten Zurückwerfen des Kopfes in den Nacken, das von einem Schnalzen der Zunge begleitet ist (vgl. F 80, 06:09), wird als Ausdruck der Negation in der Türkei und in den arabischen Ländern gleichermaßen verstanden. Gleiches gilt für das Zeichen des Grußes und der Ehrerbietung, wobei die flache rechte Hand auf das Herz gelegt wird. Bei den genannten Beispielen erweist sich die Herstellung von Synchronität durch zusätzliche sprachliche Mittel als nicht eigens notwendig.

²⁵⁴ Maṣṣūr: *Ad-dirāmā at-turkīya wa ǧazw al-ʿaql al-ʿarabī*.

²⁵⁵ <https://en.knopedia.com/2018/05/rawaa-el-saady.html> (Zugriff: 28.12.2018), Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablaǧat ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁵⁶ In der Fachliteratur hat sich hierfür der von Thomas Herbst geprägte Begriff der *Charakteräquivalenz* durchgesetzt, der impliziert, dass "sich das Persönlichkeitsbild einer Rolle im Originalfilm und in der Synchronfassung entsprechen". Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 84 ff.



Abb. 15: Kulturelle Nähe am Beispiel von Gesten in der Fernsehserie *Žasūr w aḡ-Žamīla*, (Screenshot: F 7, 26:55)

Eine besondere Herausforderung bei der Synchronisation stellt die Lippensynchronität dar. Dabei wird zwischen quantitativer und qualitativer Lippensynchronität unterschieden.²⁵⁷ Die quantitative Lippensynchronität bezieht sich auf die Gleichzeitigkeit von Ton und Lippenbewegungen. Sie wird vornehmlich durch Erhöhung oder Reduzierung des Sprechtempos hergestellt. Hingegen bezieht sich die qualitative Lippensynchronität auf die Übereinstimmung der gehörten Laute mit den sichtbaren Lippenbewegungen und -positionen. Dieser wird vor allem in Nahaufnahmen größere Bedeutung beigemessen, wenn der Mund des synchronisierten Darstellers gut zu sehen ist.²⁵⁸

Zur Veranschaulichung der Komplexität des Prozesses werden die Arbeitsschritte des Synchronisationsvorgangs im Folgenden kurz umrissen.

5.7.1 Synchronisationsprozess

Beim Prozess der Synchronisation wird die Tonspur der türkischen Originalfassung durch eine Tonspur mit auf Syrisch-Arabisch neu eingesprochenen Inhalten ausgetauscht. Zu diesem Zweck gibt die Fernsehanstalt, nachdem sie die Rechte an einer Fernsehserie erworben hat, die Synchronisation der originalen Dialogfassung bei einem Synchronstudio zu einem bestimmten Honorar in Auftrag.²⁵⁹

²⁵⁷ Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 32.

²⁵⁸ Mittlerweile wird in der Wissenschaft einhellig die Meinung vertreten, dass absolute qualitative Lippensynchronität aufgrund der Verschiedenheit der Sprachen ein unerreichbares Ziel bleibt.

²⁵⁹ Das Honorar hängt u.a. von der Sprache selbst, der Länge der Texte, vom Schwierigkeitsgrad der Dialoge, sprachlichen Besonderheiten und der Anzahl der zu synchronisierenden Schauspieler ab. Im Jahr 2012 wurden laut der mittlerweile eingestellten libanesischen Tageszeitung *As-Saḡīr* zwischen 3.000 und 4.000 syrische Pfund (ca. 50 US-Dollar) an Honorar für die Übersetzung einer "Serien-Stunde" bezahlt. Vgl. Yūsuf: *Hakaḡa tatimmu dablaḡat ad-dirāmā at-turkīya*.

Von Übersetzern wird eine möglichst wörtliche Rohübersetzung des Originalskripts angefertigt, die dem Synchronautor (*muʿidd*)²⁶⁰ in weiterer Folge zur Orientierung dient. Dieser passt den Text anschließend an Gestik, Mimik und die Lippenbewegungen des Schauspielers an. Um sicherzustellen, dass der Synchrontext zur selben Zeit beginnt bzw. endet wie das in der Serie Gesagte (= quantitative Lippensynchronität) und die Lippenbewegungen einigermaßen mit dem Original in Einklang sind, müssen je nach Sprechgeschwindigkeit partielle oder totale Änderungen im Dialogbuch vorgenommen werden: Aus diesem Grund wird beispielsweise das türkische *günaydın* ("Guten Morgen") oft nicht mit dem syrisch-arabischen Äquivalent *ṣabāḥ al-xēr* wiedergegeben, sondern mit *šū ʿaxbārak* ("Was gibt es Neues bei dir?")²⁶¹

Zu den Aufgaben des Synchronautors zählt auch die allfällige Adaption von Serientiteln und Namen so mancher Serienfiguren (wie in den Kapiteln 4.4.2 und 9.2 näher ausgeführt). Ferner liegt es in seiner Verantwortung bzw. der des Synchronregisseurs, der häufig, aber nicht notwendigerweise mit dem Synchronautor identisch ist,²⁶² jene Elemente aus ausländischen Produktionen zu entfernen oder zu modifizieren, die nicht im Einklang mit der arabischen Kultur stehen.²⁶³ Er ist es auch, von dem die Schauspieler Anweisungen bekommen, wie sie ihre Rolle anlegen sollen bzw. die Takes zu sprechen haben.

Nachdem die Dialoge in kleinere Sprechereinheiten - *Takes* (*mašhad*) - unterteilt worden sind, werden sie in einem kleinen, abgedunkelten und schalldichten Aufnahmerraum eingesprochen. Entgegen gängigen Vorstellungen werden die *Takes* weder chronologisch zum Filmablauf aufgenommen,²⁶⁴ noch von den Synchronsprechern gemeinsam eingesprochen. Daher werden die Sprecher / Darsteller je nach Verfügbarkeit vom Aufnahmeleiter ins Studio gebeten, wo sie unter Anweisung des Dialogregisseurs 15-25 *Takes* pro Stunde einsprechen.²⁶⁵ Zur Bearbeitung von einer Stunde Sendezeit werden von einem erfahrenen Synchronautor / -regisseur rund 24 Stunden benötigt.²⁶⁶

Abschließend werden die Stimmen der Darsteller der Originalversion isoliert und die Tonspur der Zielsprache mit den Soundeffekten und der Musik der Originalepisode gemischt, wofür der Tontechniker (*muhandis aš-ṣawt*) verantwortlich zeichnet.²⁶⁷ Nach Ergänzung

²⁶⁰ Vgl. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/مُعيد> (Zugriff: 29.12.2018).

²⁶¹ Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablāḡat ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁶² Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 16.

²⁶³ Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablāḡat ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁶⁴ Bräutigam, Peiler: *Film im Transferprozess*, S. 34.

²⁶⁵ Pro *Take* wurde den Schauspielern im Jahr 2012 ein Honorar von ca. 300 syrischen Pfund bezahlt. Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablāḡat ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁶⁶ Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablāḡat ad-dirāmā at-turkīya*. Vgl. auch Maluf: *Dubbing into Arabic*, S.4.

²⁶⁷ Je nach Bekanntheit der Synchronfirma verdiente ein Tontechniker im Jahr 2012 monatlich zwischen 30. und 40.000 syr. Pfund (ca. 500 US-Dollar). Yūsuf: *Hakaḏa tatimmu dablāḡat ad-dirāmā at-turkīya*.

diverser Inserts (Episodenname und -zahl, Orts- und Zeitangaben etc.) wird das neue Dialogband an den Auftraggeber zur formellen Abnahme übermittelt.

Dass die Dialoge in der Serie *Žasūr w aḏ-Žamīla* flüssig und authentisch klingen bzw. den Charakter der *musalsal* äußerst gut treffen, soll anhand der folgenden Korpusanalyse verdeutlicht werden. Gleichzeitig soll aufgezeigt werden, dass es verschiedener Strategien bedarf, um einen Serienimport in einer Weise zu synchronisieren, damit er vom Publikum als stimmig wahrgenommen wird.

5.7.2 Übersetzungsmethoden

Das für diese Arbeit erstellte Korpus umfasst Dialogzitate aus allen 32 Folgen der türkischen Originalfassung sowie den 120 Episoden der syrisch-arabischen Synchronfassung. Aus Platzgründen fließt jedoch nur ein Teil des erarbeiteten Materials in die Analyse ein. Darüber hinaus orientiert sich die Auswahl lediglich sehr lose an den von Andrew Chesterman beschriebenen Übersetzungsstrategien.²⁶⁸ Ziel ist es vielmehr, dem Leser einen Einblick in die Praxis des audiovisuellen Übersetzens zu vermitteln.

5.7.2.1 Wörtliche Übersetzungen

Dieses Verfahren ist ausgangstextorientiert, d.h. es wird unter Berücksichtigung der grammatikalischen Richtigkeit möglichst nahe an der Originalfassung übersetzt. Auf diese Strategie scheinen die Synchronautoren hauptsächlich bei kurzen Sätzen zurückgegriffen zu haben.

Folge / Sequenz	<i>Žasūr w aḏ-Žamīla</i> in der syrisch-arabischen Synchronisation (Erstausstrahlung der 120 Episoden vom 10.09.2017-22.02.2018)	<i>Cesur ve Güzel</i> in der türkischen Originalversion (Ausstrahlung der 32 Episoden vom 10.11.2016 bis 22.06.2017)	Folge / Sequenz
5, 24:03	<i>mā raḥ-ʾətrəkek ʾabadan!</i>	<i>Ben seni hiç terk etmeyeceğim!</i>	II, 33:34
	Ich werde dich (f.) nie verlassen!		
77, 11:36	<i>bəʾder fūt?</i>	<i>Gidebilir miyim?</i>	XXI, 51:53
	Kann ich eintreten? / Darf ich hereinkommen?		
79, 02:03	- ʿam-ʾasses šərke ḏdīde. - ʿan ḏadd? ʾalf mabrūk!	- Yeni bir şirket kuruyorum. - Öyle mi? Hayırlı olsun!	XXI, 1:53:03
	- Ich bin gerade dabei, eine neue Firma zu gründen. - Im Ernst / tatsächlich? Herzlichen Glückwunsch.		
90, 09:44	<i>bābā ʿam-yimūt, Žasūr!</i>	<i>Benim babam ölüyor, Cesur!</i>	XXIV, 18:48
	Mein Vater ist sterbenskrank, Žasūr (Cesur)!		
90, 28:47	<i>Yarēt!</i>	<i>Keşke!</i>	XXIV, 2:07:54
	Ich wünschte, ich könnte es! / Wenn ich es nur könnte!		
114, 35:22	<i>mā ḥabbētak ʾabadan.</i>	<i>Seni hiç sevmedim.</i>	XXXI, 1:07:00

²⁶⁸ Chesterman: *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, S. 85-114.

	Ich habe dich (m.) nie geliebt.		
118, 02:39	<i>ʔabni, stannāni, maši?</i>	<i>Oğlum bekle beni, tamam?</i>	XXXII, 45:57
	Mein Sohn, warte auf mich, in Ordnung?		
119, 04:50	<i>ʔante ʕam-ʔlūmi, mū hēk?</i>	<i>Beni suçluyorsun, değil mi?</i>	XXXII, 1:36:30
	Du gibst mir die Schuld, nicht wahr?		

5.7.2.2 Entlehnungen

Diese Strategie sieht vor, dass der Synchronautor einzelne Elemente aus der Ausgangssprache 1:1 in die Synchronsprache überführt. Eine solche Überführung ist dann erfolgreich, wenn identische Strukturen oder Konzepte vorliegen, d.h. wenn der Ausdruck in der Zielsprache selbstständig funktionieren kann. Durch kulturelle Nähe wird die Übernahme fremden Wortguts in die eigene Sprache begünstigt. Einen Gutteil an den Entlehnungen aus dem Türkischen in der Serie machen Anredeformen aus, die sowohl im Arabischen als auch im Türkischen häufiger anzutreffen sind als im Deutschen. Nicht immer bringen die Anreden mit dem Ehrentitel *Paşa* oder *Efendi* Respekt gegenüber einem Höhergestellten oder einer älteren Person zum Ausdruck. Je nach Kontext sind sie auch als Einleitung einer Drohung oder ironisch zu deuten.²⁶⁹

69, 02:07	<i>Žəsūr ʔəfəndi!</i>	<i>Cesur Efendi!</i>	IXX, 37:07
	Žəsūr Efendi! / (Mein lieber) Herr Žəsūr!	Cesur Efendi!	
69, 01:17	<i>mwāfeʔ, yā bāšaʔ</i>	<i>Korhan Paşa.</i>	IXX, 36:17
	Einverstanden, Pascha? / Ist der (gute) Herr damit einverstanden?	Korhan Pascha. / Verehrter Herr Korhan.	
69, 02:24	<i>smāʕ, Taḥsīn Efendi!</i>	<i>Bana bak, Tahsin Efendi!</i>	IXX, 37:24
	Hör gut zu, mein lieber Herr Taḥsīn!	Sieh mich an, Herr Tahsin!	
80, 04:11	<i>bikaffi, Mihrībān Xānum!</i>	<i>Yeter Mihriban Hanım!</i>	XXII, 18:41
	Es reicht, Frau Mihrībān!	Es reicht, Frau Mihrībān!	
92, 17:38	<i>ʔūl yəlli bəddak yā w sāwi šū-ma bəddak ʔbass lāzem taʕref šağle waḥde ʔanno ʔana ʕasʔāntak, yā Taḥsīn Bēğ.</i>	<i>Ne derseniz, deyin! Ne yaparsanız, yapın! Ne söylerseniz, söyleyin! Ben size aşk oldum, Tahsin Bey.</i>	XXV, 45:42
	Sagen Sie, was Sie wollen, und tun Sie, was auch immer Sie wollen. Aber Sie müssen eines wissen, nämlich, dass ich mich in Sie verliebt habe, Herr Taḥsīn.	Was auch immer Sie sagen, tun und befehlen wollen, nur zu! (freier übersetzt) Ich habe mich in Sie verliebt, Herr Tahsin.	

Ebenfalls aus dem Türkischen entlehnt ist der Ausdruck *iʕtibāren mən* in der Bedeutung von "mit Wirkung von"/"ab".²⁷⁰ Im Türkischen handelt es sich dabei um eine Postposition, die den Ablativ regiert. Allerdings wird der Ausdruck in der Synchronfassung nicht oft verwendet. Viel

²⁶⁹ Vgl. Procházka: *The Turkish Contribution to the Arabic Lexicon*, S. 154.

²⁷⁰ Vgl. <https://www.arabdict.com/de/english-arabic/اغتياراً> (Zugriff: 31.12.2018).

häufiger wird in den Dialogen *mən hallaʔ w rāyeh* als Entsprechung des türkischen *bundan sonra* gebraucht.

99, 09:36	<i>bass b-əl-ʔawwal fī ʕandi šarʔ, bass šarʔ wāhed, yā Sūhān. iʕtibāren mən əl-yōm raḥ-ʔnʕiṣ sawa w mā raḥ-xallīkon baʕd ʕanni ʔabadan.</i>	<i>Ama bir tane şartım var, tek bir şartım var sana. Bugünden itibaren beraber yaşacağız, ve siz yanımdan hiç ayırmayacağım.</i>	XXVII, 08:20
	Aber ich habe zuerst eine Bedingung, nur eine einzige Bedingung, Sūhān. Von heute an werden wir zusammen leben, und ich werde nie zulassen, dass ihr weit von mir seid.	Aber ich habe eine Bedingung, nur eine einzige Bedingung an dich. Von heute an werden wir zusammen leben und ich werde nicht mehr von eurer Seite weichen.	
107, 16:13	<i>ṣadāʔatna ʔəntahet w xāfi mənni mən hallaʔ w rāyeh!</i>	<i>Dostluk bitti artık. Bundan sonra kork benden!</i>	XXIX, 1:02:32
	Unsere Freundschaft ist vorbei, nimm dich von jetzt an in Acht vor mir!	Es ist jetzt aus mit der Freundschaft, nimm dich von jetzt an in Acht vor mir!	
110, 07:14	<i>mən hallaʔ w rāyeh raḥ-təzīna ʔayyām ḥəlwe.</i>	<i>Bundan sonra o kadar fazla mutlu günler olacak ki.</i>	XXX, 32:35
	Von jetzt an werden uns schöne Tage ins Haus stehen.	Von jetzt an wird es noch so viele glückliche Tage geben.	

5.7.2.3 Transposition

Bei diesem Verfahren wird die Wortart geändert. Im vorliegenden Fall haben die Synchronautoren ein Substantiv durch ein Verb ersetzt.

98, 34:23	- <i>b-ʕəmri mā kazzabʔt ʕalēki.</i> - <i>bass ʔana kazzabʔt. mā nazzalʔt ʕa-l-walad. ʔana ḥamil, Žəsūr.</i>	- <i>Ben sana hiç yalan söylemedim.</i> - <i>Ben sana söyledim. Ben kürtaj olmadım. Hamileyim, Cesur.</i>	XXVI, 2:15:46
	- Ich habe dich (f.) nie angelogen. - Aber ich habe gelogen. Ich habe das Kind nicht abtreiben lassen. Ich bin schwanger, Žəsūr.	- Ich habe dich nie angelogen. - Ich dich schon. Ich habe keine Abtreibung vornehmen lassen. Ich bin schwanger, Cesur.	

5.7.2.4 Strukturänderung einer Konstituente

Diese Methode impliziert Änderungen in Bezug auf Person, Zahl, Zeit und Modus: So ändert sich im letzten Satz des folgenden Beispiels zwar sich das Subjekt von "sie" zu "jemand", doch die Bedeutung des ganzen Satzes bleibt gleich.

56, 09:45	<i>hənnen ʔawwaṣu ʕala bābā! ʔabi mā ntahar. fī ḥada ʔatalo.</i>	<i>Vurmuşlar babama. Öldürmüşler benim babam.</i>	XV, 2:16:53
	Sie haben Papa erschossen. Mein Vater hat keinen Selbstmord begangen. Jemand hat ihn umgebracht	Sie haben meinen Vater erschossen. Sie haben meinen Vater umgebracht.	

5.7.2.5 Verwendung von Synonymen und Antonymen

Der Rekurs auf diese Methode erfolgt oft in Fällen, in denen eine Wiederholung vermieden werden soll.

108:09:39	<i>Sūhān, al-mawduʿ ʔəntaha. mā ʿad-təḥki šī!</i>	<i>Sühan, konu kapandı; konu kapandı.</i>	XXIX, 1:34:38
	Sūhān, das Thema ist beendet. Sag jetzt nichts mehr!	Sühan, das Thema ist beendet, das Thema ist beendet.	
95, 04:52	<i>ʔante wāḥed wəsex, ʔəlli mətlak lāzem yimūt.</i>	<i>Yaşamaya hak etmiyorsun.</i>	XXV, 2:20:53
	Du bist ein Dreckskerl. Leute wie du müssen sterben.	Du verdienst es nicht zu leben.	
118, 37:53	<i>smaʿūni kəllkon, ḥiyye ləssa ʿāyşe mü mayyte!</i>	<i>Hepinize söylüyorum: Ölmedi, ölmedi!</i>	XXXII, 1:21:01
	Hört mir alle zu! Sie ist noch am Leben und nicht tot!	Ich sage euch allen: Sie ist nicht tot, sie ist nicht tot!	

5.7.2.6 Änderung des Grades des Explizierens

Besonders häufig bedienen sich Dialogbuchautoren der Strategie der Änderung des Grades des Explizierens wie von Andrew Chesterman beschrieben.²⁷¹ D.h. sie fügen der Synchronfassung Aspekte hinzu, die die Originalversion impliziert.

62, 01:51	<i>bābā mā ʔatal ʔəmmak. w ʔana raḥ-ʔəsbətlak.</i>	<i>Babam yapmadı. Sana ispat edeceğim.</i>	XVII, 1:10:03
	Mein Vater hat deine Mutter nicht umgebracht; ich werde es dir beweisen.	Mein Vater hat es nicht getan. Ich werde es dir beweisen.	
84, 35:20	<i>ʿažabak aw mā ʿažabak, ʔana bəddi saʿdak w xalaşna.</i>	<i>İste ya da isteme, ben sana yardım edeceğim.</i>	XXIII, 56:25
	Ob es dir gefällt oder nicht: Ich werde dir helfen und damit Schluss.	Ob du magst oder nicht: Ich werde dir helfen.	
95, 04:22	<i>ʔante dammarʔt ḥayāti. lā hək lāzem ʔtmūt.</i>	<i>Hayatımızı mahvettin. Senden nefret ediyorum.</i>	XXV, 2:20:24
	Du hast mein Leben zerstört. Deswegen musst du sterben.	Du hast unser Leben zerstört. Ich hasse dich.	
97, 35:37	<i>laʔēt əl-vīdīo?</i>	<i>Buldun mu aradığını?</i>	XXVI, 1:41:06
	Hast du das Video gefunden?	Hast du gefunden, was du gesucht hast?	
118 19:46	<i>ʔənti wēnek, Sūhān? ʿand mīn? w əl-wāṭi Riḍā žambek šī?</i>	<i>Neredesin sen, Sühan? Kim yanında? Rıza yanında mı senin?</i>	XXXII, 1:02:52
	Wo bist du nur, Sūhān? Bei wem? Ist etwa der Dreckskerl Riḍā bei dir?	Wo bist du nur, Sühan? Wer ist bei dir? Ist etwa Rıza bei dir?	

²⁷¹ Chesterman: *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, S. 105.

5.7.2.7 Änderung eines Sprechaktes

Um die Wirkung einer Feststellung zu verstärken, greifen die Synchronautoren gerne auf das Stilmittel der rhetorischen Frage zurück und ändern damit den Aussagesatz in einen Fragesatz:

116, 38:38	<i>ʔante wāhed šēṭān! šēṭān! kīf ʔatalʔt ʔaxi? yā ʔātel! šēṭān! šēṭān!</i>	<i>Şeytan! Şeytan! Şeytan! Sen ağabeyimi öldürdün. Sen şeytansın! Şeytan! Şeytan!</i>	XXXII, 04:52
	Du bist ein Teufel! Teufel! Wie konntest du nur meinen Bruder umbringen? Mörder! Teufel! Teufel!	Teufel! Teufel! Teufel! Du hast meinen (älteren) Bruder umgebracht. Du bist ein Teufel! Teufel! Teufel!	

5.7.2.8 Paraphrase

Bei Wendungen, für die es in der Synchronsprache keine Entsprechung gibt, haben die Drehbuchautoren zur Methode der Paraphrase gegriffen, d.h. zugunsten der pragmatischen Bedeutung eines ganzen Satzes semantische Komponenten auf Lexemebene ignoriert.²⁷²

4, 05:34 20, 06:30	<i>yalla, sahra saʕide! taşbaḥu ğala xēr!</i>	<i>İyi eğlenceler!</i>	I, 1:54:29 VI, 35:52
	Schönen Abend! Gute Nacht!	Gute Unterhaltung!	
92, 15:10	<i>xudū rāḥetkon. al-mahall maḥallkon.</i>	<i>Cümleten iyi eğlenceler!</i>	XXV, 43:13
	Lasst euch Zeit / genießt in Ruhe. Fühlt euch wie zu Hause!	Allseits gute Unterhaltung!	

5.7.2.9 Anpassung von Redensarten / idiomatischen Wendungen / Stilfiguren

Beim Übersetzen von Redensarten, idiomatischen Wendungen und Stilfiguren lassen sich die Synchronautoren von ihren Kenntnissen über das Publikum der Zielkultur leiten. Im folgenden Beispiel haben sie sich dazu entschieden, die Wendung, mit der im Türkischen zum Ausdruck gebracht wird, dass viel Zeit vergangen ist, zu paraphrasieren bzw. sehr frei zu übertragen - wohl in der Annahme, dass eine Wiedergabe des Bildes nicht in allen Teilen der arabischen Welt gleich verstanden wird.

120, 03:37	<i>ʔana nsīt al-ʔaṣṣa w ʔante ʔansa kamān!</i>	<i>O köprüünün altında çok sular aktı.</i>	XXXII, 2:03:12
	Ich habe die Geschichte bereits vergessen. Vergiss auch du (m.) sie!	Unter dieser Brücke ist schon viel Wasser geflossen.	

Auf unterschiedliche Strategien haben die Dialogbuchautoren bei der Übertragung der türkischen Redewendung *şeytana pabucunu ters giydirmek* ("außerst raffiniert vorgehen", "mit allen Wassern gewaschen sein") zurückgegriffen: In einem Fall haben sie der Beibehaltung

²⁷² Chesterman: *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, S. 101.

einer bildhaften Wendung den Vorzug gegeben, während sie an einer anderen Stelle zur Methode der erklärenden Übersetzung gegriffen haben.

87, 16:14	<i>ʔante bātʿallem aš-šeytān byaḏḥak ʿala ʿadāla.</i>	<i>Sen şeytana bile pabucunu ters giydirirsin.</i>	XXIV, 08:56
	Du bringst sogar dem Teufel bei, das Recht mit Füßen zu treten. (wörtl. Du bringst sogar dem Teufel bei, über die Gerechtigkeit zu lachen.)	Du bist mit allen Wassern gewaschen. (im Sinne von: Du lehrst sogar den Teufel das Fürchten. / Gegen dich ist der Teufel ein Waisenknabe.)	
110, 19:04	<i>mā-fi ḥada biyəʔdərlo. la hēk lā txāf.</i>	<i>Şeytana pabucunu ters giydirmiş bir adam.</i>	XXX, 44:24
	Es gibt niemanden, der es mit ihm aufnehmen kann. Mach dir deshalb keine Sorgen.	Das ist ein mit allen Wassern gewaschener Mann.	

Erklärend übersetzt findet sich auch folgende Lebensregel:

89, 31:54	<i>ʔōʿek təštəgli šaglāt ʔakbar mənnek!</i>	<i>Boyundan büyük işleri kalkışma!</i>	XXIV, 1:35:26
	Gib Acht, dass du dich nicht übernimmst!	Mute dir nicht mehr zu, als du bewältigen kannst!	

Hingegen wörtlich in den syrisch-arabischen Dialekt übertragen wurde die Wendung, der zufolge man sich die Konsequenzen seines Tuns gut überlegen und dementsprechend umsichtig agieren soll.²⁷³

89, 30:52	<i>lā tfūti ʿa-l-baḥʾr ʔabl-ma tšūfi ʔišāret əl-baṭṭīx.</i>	<i>Karpuz kabuğunu görmeden denize girme.</i>	XXIV, 1:33:44
	Alles zu seiner Zeit! (wörtl. Geh nicht ins Meer, bevor du (f.) nicht das Signal der Wassermelone siehst.)	Alles zu seiner Zeit! ("Bade nicht im Meer, bevor du nicht die Schalen der reifen Wassermelonen im Wasser schwimmen siehst!" ²⁷⁴)	

Ebenso wenig überrascht, dass ein Sprichwort der türkischen Originalfassung in der syrisch-arabischen Synchronversion mitunter durch eine völlig andere idiomatische Wendung wiedergegeben wird. Bei nachstehendem Beispiel scheint es den Synchronautoren weniger um den Inhalt des Sprichworts gegangen zu sein, als um dessen bloße Funktion.

76, 07:24	<i>ʔəlt-ʔllak yəlli byaḏḥak əl-ʔāxer, huwwe yəlli rah-yəḏḥak ʔaktar.</i>	<i>Keser döner, sap döner, gün gelir, hesap döner.</i>	XXI, 12:51
	Ich habe dir gesagt: Derjenige, der zuletzt lacht, ist derjenige, der am besten (wörtl. am meisten) lacht.	Wie man in den Wald ruft, so schallt es heraus. (Man muss damit rechnen, dass man die Rechnung für sein Tun präsentiert bekommt.)	

²⁷³ Da Interviewpartnerinnen der jüngeren Generation im Libanon mit dieser Lebensweisheit auf Anhieb recht wenig anfangen konnten, stellt sich die Frage, ob die Übersetzung in diesem Fall als gelungen zu bezeichnen ist. (Anm. der Verfasserin)

²⁷⁴ Steuerwald: *Türkisch-Deutsches Wörterbuch*, S. 619.

Manche Redewendungen lassen sich zwar aufgrund totaler Äquivalenz leicht aus dem Türkischen ins Syrisch-Arabische übertragen, doch werden dabei aus Gründen der Wahrung von Synchronität leichte Anpassungen vorgenommen.

86, 11:03	<i>lāzem nəḍrob ʿasfurēn b-ḥaṣar wāhed.</i>	<i>Bir taşla iki kuş vuracağız.</i>	XXIII, 1:43:09
	Wir müssen zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen	Wir werden zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen.	
93, 03:02	<i>lā tʿulī-li yəlli byəḍḥak ʿaxīran, byəḍḥak kaṭīran.</i>	<i>Son gülen, iyi gülen, deme!</i>	XXV, 1:07.06
	Sag (f.) mir nicht, dass, wer zuletzt lacht, am besten lacht.	Sag nicht, dass, wer zuletzt lacht, am besten lacht.	
76, 06:52	<i>mənšūf mīn rah-yəḍḥak!</i>	<i>Son gülen, iyi gülen.</i>	XXI, 12:21
	Wir werden sehen, wer (zuletzt am besten) lachen wird.	Wer zuletzt lacht, lacht am besten.	

Vergleiche werden zum Beispiel wie folgt wiedergegeben:

89, 30:08	<i>ʿana mnīḥ māšaḷḷa, mətʿl əl-ğazāl.</i>	<i>İyiyim, iyiyim. Turp gibi maşallah!</i>	XXIV, 1:33:44
	Mir geht's prächtig, ich bin kerngesund / fit wie ein Turnschuh. (wörtl. Ich bin gesund wie eine Gazelle.)	Es geht mir gut, mir geht's gut, wirklich prächtig. Ich bin kerngesund / pumperlg'sund. (wörtl. Ich bin gesund wie ein Rettich.)	

5.7.2.10 Übersetzung von kulturspezifischen Ausdrücken

Die Bezeichnung der türkischen Landeswährung "Lira" wird in der syrisch-arabischen Synchronfassung belassen, da die syrische Landeswährung (*lēra*, Pl. *lērāt*) ähnlich lautet und sich die Beibehaltung aus Gründen der Lippensynchronität geradezu aufdrängt. Hingegen wird die Höhe der genannten Beträge unter Berücksichtigung der ungefähren Kaufkraft in Syrien angepasst.²⁷⁵

80, 06:33	<i>yaʿni bəddi tʿīb-li kam lēra la kammel ḥayāti. taʿriban fīk ʿtʿīb šī milyōn lēra?</i>	<i>Bana birkaç bin bulsam... belki birkaç on bin, ... elli diyelim mesela?</i>	XXII, 22:03
	Das heißt, ich will, dass du mir etwas Geld bringst, damit ich mein Leben führen kann. Kannst du mir ungefähr so eine Million Lira aufreiben?	Wenn du ein paar Tausender aufreiben könntest, vielleicht ein paar Zehntausend, ... sagen wir mal 50 (Tausend) zum Beispiel?	

Auf die Fähigkeit, aus gefährlichen Situationen unbeschadet hervorzugehen, bezieht sich die Redensart "sieben Leben haben". In der Regel wird sie mit Katzen in Zusammenhang gebracht. Doch an folgender Stelle der Serie *Žasūr w əž-Žamīla* soll damit auf das besondere Geschick

²⁷⁵ Da sowohl die türkische als auch die syrische Landeswährung großen Schwankungen bzw. einer anhaltenden Abwertung unterliegen, lässt sich kaum eruieren, ob die übersetzten Beträge auf einem bestimmten Wechselkurs basierend errechnet wurden, oder der Einfachheit halber nur Beträge angenommen wurden, die der Größenordnung in der Handlung ansatzweise entsprechen.

des Helden angespielt werden, seinen Widersachern immer wieder zu entwischen. Während der Titelheld in der türkischen Version nach einem waghalsigen Abenteuer eingesteht, symbolisch ein Leben eingebüßt zu haben, kommt in der Synchronfassung zum Ausdruck, dass der Held immer noch aus dem Vollen schöpfen kann.

34, 24:37	<i>lā txāfi laʿanno ʿana bi-sabʿ ʿarwāh!</i>	<i>Altı canım daha var, merak etme!</i>	X, 21:00
	Hab keine Angst, denn ich habe 7 Leben!	Ich habe noch 6 weitere Leben, mach dir keine Sorgen!	

5.7.2.11 Übersetzung weiterer Fremdsprachen

In der türkischen Originalfassung der Serie *Žasūr w əž-Žamīla* wird mit Französisch eine weitere Fremdsprache verwendet: Die Rolle der Mutter des Serienhelden ist so angelegt, dass sie - Fōḡān ʿAləmdārōḡlū - in Momenten intensiver Gefühle diese in französischer Sprache zum Ausdruck bringt. Die Dialogbuchautoren haben sich dazu entschlossen, diese Passagen ebenfalls im syrisch-arabischen Dialekt wiederzugegeben - vermutlich, um das Zielpublikum nicht mit einer weiteren fremden Sprache und Kultur zu überfordern. Um die Flüssigkeit des Dialogs zu erhalten, haben die Synchronautoren das Dialogbuch an jenen Stellen, wo es ihnen erforderlich erschien, umgeschrieben (siehe Beispiel 2):

5, 24:15	<i>ʿante nūr ʿyūnī!</i>	<i>Mon bijou!</i>	II, 33:40
	Du bist mein Augenstern! (wörtl. Du bist das Licht meiner Augen.)	Mein Schatz!	
20, 19:21	- <i>ʿahlēn b-əl-ḥəlwe. āāx! šāret maʿna šaḡlāt ʿktūr bəšʿa, yā bənti! (Fōḡān)</i> [...]	- <i>Bonjour, ma belle. On a vécu des choses terribles.</i> [...]	VI, 48:40
20, 19:40	- <i>bəʿtəzer mənnek. ʿan šū ʿam-təḥkī? (Sūhān)</i>	- <i>Ben sadece birkaç kelime fransızca biliyorum.</i>	VI, 44:58
20, 19:44	- <i>ʿam-bətʿul xāyfe. (Žasūr)</i>	- <i>Korkuyorum söylüyor.</i>	VI, 49:02
	- Herzlich willkommen! Ach, uns sind sehr schlimme (wörtl. hässliche) Dinge widerfahren, meine Tochter. [...] - Entschuldigen Sie! Wovon reden Sie? - Sie sagt, dass sie Angst hat.	- Guten Tag, meine Schöne! Wir haben Schlimmes (wörtl. furchtbare Dinge) erlebt! [...] - Ich spreche nur ein paar Worte Französisch. - Sie sagt, dass sie Angst hat.	
49, 12:48	<i>sana ḥəlwa, yā gamīl, sana ḥəlwa, yā gamīl,...</i>	<i>Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire...</i>	XIV, 14:52
	Zum Geburtstag viel Glück, zum Geburtstag viel Glück...	Zum Geburtstag viel Glück, zum Geburtstag viel Glück...	

5.7.2.12 Übersetzung von Höflichkeitsformeln

Sowohl das Türkische als auch das Arabische weist eine Fülle von Höflichkeitsformeln auf, für deren treffende Wiedergabe den Dialogbuchautoren ein breites Repertoire zur Verfügung steht.

Demgemäß fallen die Übertragungen ein- und derselben Formel in der syrisch-arabischen Synchronfassung zuweilen detaillierter aus. In den meisten Fällen ist die Übersetzung von Höflichkeitsformeln an der Sprechgeschwindigkeit des Darstellers in der Originalversion orientiert.

Glückwünsche

15, 11:33	<i>ʔənšallah ʔalf mabrūk! ⇨ yibārek fik!</i>	<i>Hayırlı uğurlu olsun! ⇨ Teşekkür ederiz!</i>	IV, 2:04:06
	Allerherzlichsten Glückwunsch! ⇨ Gott segne dich (f.)!	Mögen dir Glück und Segen zuteilwerden! / Viel Glück! ⇨ Danke!	
39, 23:50	<i>ʔalf mabrūk! ⇨ yibārek fik!</i>	<i>Hayırlı uğurlu olsun! ⇨ Eyvallah!</i>	XI, 1:11:46
	Herzlichen Glückwunsch! Gott segne dich (m.)!	Viel Glück! ⇨ Danke!	
94, 16:19	<i>ʔalf mabrūk!</i>	<i>Gözün aydın!</i>	XXV, 1:56,33
	Herzlichen Glückwunsch!	Gratulation! (wörtl. Mögen deine Augen hell sein!)	

Genesungswünsche / Wünsche nach überstandenen Herausforderungen

2, 05:57	<i>ʔəl-ḥamdəlla ʕa-s-salāme!</i>	<i>Allah korusun Allah!</i>	I, 43:26
	Gott sei gepriesen, dass du wieder gesund und wohlbehalten zurück bist!	Gott bewahre! Gott beschütze!	
2, 31:29	<i>ʔəl-ḥamdəlla ʕa-salāmtək!</i>	<i>Çok geçmiş olsun!</i>	I, 1:08:58
	Gott sei gepriesen, dass du (f.) wieder gut und wohlbehalten zurück bist!	Gute Besserung! / Möge es schnell vorbei sein!	
5, 11:38 5, 16:44	<i>ʔəl-ḥamdəlla ʕa-s-salāme!</i>	<i>Geçmiş olsun!</i>	II, 21:04 II, 26:09
	Gott sei gepriesen, dass es dir wieder besser geht!	Gute Besserung!	
9, 26:06	<i>ʕalēk əl-ʕāfyə! - ʔAlḷa yaʕfik, maʕ əs-salāme!</i>	<i>Geçmiş olsun! - Sağol, görüşürüz!</i>	III, 56:59
	Viel Kraft und Gesundheit! - Gott segne dich, auf Wiedersehen!	Gute Besserung! - Danke, auf Wiedersehen!	
70, 14:41	<i>rāḥ əž-žərʔḥ!</i>	<i>Geçmiş olsun!</i>	IXX, 1:23:55
	Möge die Wunde verheilen!	Gute Besserung!	

Wünsche zu verschiedenen Anlässen

3, 01:32	<i>yā žamāʕa, yaʕṭikon əl-ʕāfyə w šukran ʔalkon!</i>	<i>Beyler, elinize sağlık, eksik olmayın!</i>	I, 1:15:30
	Möge Gott euch Gesundheit geben, Leute! Danke euch!	(Meine) Herren, möge eure Hand gesund bleiben, möge es euch an nichts fehlen!	
9, 28:13	<i>yəslamu ʔidēk!</i>	<i>Hayırlı işler!</i>	III, 59:07
	Mögen deine (m.) Hände unversehrt bleiben!	Gute Geschäfte!	
2, 06:00 18, 22:03	<i>šahḥtēn w hana!</i>	<i>Afiyet olsun!</i>	I, 43:28 V, 1:45:47

21, 05:41			VI, 1:10:03
	Guten Appetit! / Wohl bekomm's!	Guten Appetit!	
7, 08:43	<i>ṣaḥḥa w hana!</i>	<i>Afiyet olsun!</i>	II, 1:29:09
	Mahlzeit!	Mahlzeit!	
30, 24:54	<i>ʔalf ṣaḥḥa w hana, yā ʔaxi! w səne ḥəlwe ʕa-l-kəll!</i>	<i>Afiyet olsun, arkadaşlar! İyi seneler size!</i>	IX, 08:48
	Guten Appetit, mein Bruder (Freund)! Und allen ein gutes (neues) Jahr!	Guten Appetit, Freunde! Euch ein gutes (neues) Jahr!	
30, 06:00	<i>kəll ʕəm w ʔantu bi ʔalf xər!</i>	<i>Mutlu yıllar (olsun)!</i>	VIII, 2:03:40
	Ein gutes neues Jahr!	Ein frohes neues Jahr!	
50, 03:23	<i>kəll səne w ʔanti sālme!</i>	<i>İyi ki doğdun, tatlım!</i>	XIV, 39:57
	Herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!	Alles Gute zum Geburtstag, mein Liebling!	
51, 28:31	<i>nōm əl-hanna, ḥabībi!</i>	<i>Hadi, iyi uykular!</i>	XIV, 1:39:29
	Schlaf gut, mein Schatz! / Süße Träume, mein Liebling!	Also dann, schlaf gut!	
55, 17:55	<i>ʔAlla yaʕtikon əl-ʕāfyə! - ʔAlla yʕāfik!</i>	<i>Arkadaşlar, kolay gelsin! - Sağolun!</i>	XV, 1:51:15
	Gott gebe euch Kraft! - Ebenfalls.	Frohes Schaffen, Freunde! - Danke!	

Kondolenz

16, 13:49	<i>əl-ʕamər ʔəlkən! ʔAlla yərḥama!</i>	<i>Başınız sağ olsun! Allah rahmet eylesin!</i>	V, 48:40
	Möge euch ein langes Leben beschieden sein! Möge Gott sich ihrer Seele erbarmen.	Mein aufrichtiges Beileid! (wörtl. Möge euer Kopf gesund sein!) Gott habe sie selig!	
63, 00:19	<i>zəʕlʔt ʔktīr ʕa-l-marḥūme. ʔənšalla əl-ʕamr ʔəllak!</i>	<i>Annenize çok üzüldüm. Allah sabır versin!</i>	XVII, 1:43:01
	Ich bin traurig über das Ableben der Verstorbenen. Mögest du (m.) noch lange leben.	Der Tod Ihrer Mutter betrübt mich. Möge Gott Ihnen Geduld schenken!	
73:01:45	<i>əl-ʕamər la ʔəlak, Aḥmad! ʔAlla yərḥama! əl-ʕamər ʔəlkən!</i>	<i>Başın sağ olsun, Ahmet!</i> <i>Başınız sağ olsun!</i>	XXIII, 15:52
	Ein langes Leben, Aḥmad. Gott habe sie selig! Herzliches Beileid! (Euch ein langes Leben!)	Herzliches Beileid, Ahmet! Herzliches Beileid!	
84, 14:52	<i>ʔənšalla əl-ʕamər ʔəlkən. ʔAlla yṣabbərkən ʕa lə-frāʔ!</i>	<i>Başınız sağ olsun! Allah sabır versin!</i>	XXIII, 36:01
	Gott gebe euch ein noch ein langes Leben! Möge Gott euch angesichts des Abschieds Geduld schenken!	Herzliches Beileid! Möge Gott euch Geduld schenken.	
84, 15:10	<i>salāmet rāsek!</i> (Wörtliche Übersetzung der türkischen Originalfassung)	<i>Başınız sağ olsun!</i>	XXIII, 36:20
	Herzliches Beileid!	Herzliches Beileid!	
114, 14:13	<i>zəʕlʔt ʔktīr lamma sməʕt. əl-ʕamər ʔəlak, ʔAlla yṣabbrak. əl-ʔəṣṣa mū sahle. ʔAlla yərḥama!</i>	<i>Çok üzüldüm, gerçekten. Başın sağ olsun. Allah sabır versin. Çok acı, çok acı.</i>	XXXI, 45:54

	Ich war sehr betrübt, als ich die Nachricht bekommen habe. Mein aufrichtiges Beileid. Möge Gott dir Geduld schenken. Das ist nicht leicht. Möge Gott sich ihrer Seele erbarmen	Es tut mir aufrichtig leid. Mein aufrichtiges Beileid. Möge Gott dir Geduld schenken. Es ist sehr schmerzlich, sehr schmerzlich.	
--	--	--	--

Segenssprüche

15, 11:44	<i>ʔAḷla ytammāmlek ʿala xēr! ⇨ ʔAḷla yāsmaʿ mǝnnēk!</i>	<i>Allah tamamına erdirdin! ⇨ Amen!</i>	IV, 2:04:15
	Möge Gott dir (f.) den Weg zum Glück vollenden! (Glückwunsch zur Verlobung) ⇨ Dein (f.) Wort in Gottes Ohr!	Möge Gott es (= die Verlobung) zur Vervollkommenung (= zur Ehe) führen! ⇨ Amen!	
16, 26:39	<i>ʔAḷla yrīḥlek ʔalbek!</i>	<i>Allah rahatlık versin!</i>	V, 41:30
	Schlaf gut! (wörtl. Möge Gott dein Herz zur Ruhe kommen lassen!)	Schlaf gut! Angenehme Ruhe!	
22, 15:58	<i>ʔAḷla yəhawwāna ʿalēk!</i>	<i>Allah kolaylık versin!</i>	VI, 1:55:32
	Möge Gott es (z.B. diese Aufgabe) dir leicht machen!	Möge Gott dir Leichtigkeit geben!	
22, 30:07	<i>ʔAḷla yəsʿədkon!</i>	<i>Allah mesut etsin!</i>	VII, 05:24
	Möge Gott euch glücklich machen!	Möge Gott euch glücklich machen!	
25, 23:53 80, 06:18	<i>ʔAḷla ysāmḥak!</i>	<i>Aşk olsun!</i>	VII, 1:43:57 XXII, 21:46
	Möge Gott dir vergeben!	(Sei nicht so!) Na bravo!	
34, 23:30	<i>šukran ʔktīr! ʿazzabnākon maʿana l-yōm.</i>	<i>Allah razı olsun, her şey için!</i>	X, 19:51
	Herzlichen Dank! Ihr hattet heute viele Umstände mit uns.	Möge Gott es euch lohnen. / Vergelt's Gott - für alles!	
41, 16:22	<i>bass ʔAḷla yṣabbru!</i>	<i>Allah sabır versin!</i>	XII, 09:33
	Möge Gott ihm nur Geduld schenken!	Möge Gott ihm Geduld schenken!	
55, 15:37 103, 26:29	<i>ʔAḷla yərḍa ʿalēki!</i> <i>ʔAḷla yərḍa ʿalēkon - ʔante w Sūhān, yā ʔabni!</i>	<i>Allah razı olsun!</i> <i>Allah razı olsun senden ve Sūhan'dan.</i>	XV, 1:48:57 XXVIII, 54:58
	Gott lohne es dir! / Vergelt's Gott! Möge Gott es euch lohnen - dir und Sūhān, mein Sohn!	Gott lohne es dir! / Vergelt's Gott! Möge Gott es euch - dir und Sūhan - lohnen.	

5.7.2.13 Übersetzung von Schimpfwörtern, Kraftausdrücken und Flüchen

Werden Schimpfwörter und Kraftausdrücke bereits in der türkischen Originalfassung sehr spärlich eingesetzt, so sucht man sie in der syrisch-arabischen Synchronfassung vergebens. Häufig werden Ausdrücke, an denen das Zielpublikum Anstoß nehmen könnte, vom Synchronstudio entfernt, um die Freigabe der Fernsehserie seitens der Zensurbehörde für ein möglichst breites Publikum nicht zu gefährden (Stichwort: Selbstzensur). Auf jeden Fall entschärft werden Schimpfwörter, die sexuell konnotiert sind. Zur Wiedergabe von Beschimpfungen wie "Hure" oder "Hurensohn" wird meist auf Adjektive zurückgegriffen, und zur Steigerung der Intensität eines Ausdrucks werden manchmal Synonyme aneinandergereiht.

6, 28:05	<i>bala tərbiyye!</i>	<i>Şerefsiz!</i>	II, 1:13:00
	Flegel!	Ehrloser!	
43, 17:07 81, 34:41	<i>ʔAlla yəlʕano!</i> <i>ʔAlla yəlʕanak!</i>	<i>Allah kahretsin!</i> <i>Allah kahretsin!</i>	XII, 1:19:57 XXII, 1:24:55
	Möge Gott ihn verfluchen! Möge Gott dich (m.) verfluchen!	Verflucht! / Verdammt!	
50, 17:31 50, 27:13	<i>wāṭiyye!</i>	<i>Orospu!</i>	XIV, 54:05 XIV 1:03:47
	Schlampe!	Hure!	
80, 05:56	<i>šəbak? wəššak ʕam-bətfasser.</i>	<i>Ne var? Suratın bok gibi!</i>	XXII, 21:25
	Was ist los mit dir? Dein Gesicht sieht betrübt aus!	Was gibst's! Du siehst Scheiße aus! (wörtl. Dein Gesicht sieht wie Scheiße aus!)	
88, 11:11	<i>waržīk, yā haqīr!</i>	<i>Orospu çocuğu!</i>	XXIV, 39:10
	Ich werde es dir zeigen, du Dreckskerl.	Hurensohn!	
89, 05:32	<i>bala šaraf, ʔana faržīk, yā wāṭi!</i>	<i>Şerefsiz, öldüreceğim seni!</i>	XXIV, 1:09:01
	Ehrloser Lump, dir werd' ich's zeigen, du Schurke!	Ehrloser Lump, ich bring' dich um!	
97, 28:38	<i>ʔahyānan bənsa, ʔaddēš ʔanti wāḥde tāfha w haqīra w wəsxə kamān.</i>	<i>Senin nasıl aşağı (?) bir orospu olduğunu bazen unutuyorum.</i>	XXVI, 1:34:05
	Manchmal vergesse ich, wie wertlos, niederträchtig und schlecht du bist.	Ich vergesse manchmal, was für eine gemeine Hure du bist.	
114:28:11	<i>wāḥed haqīr!</i>	<i>Pislik!</i>	XXXI, 59:51
	Mistkerl! / Mieses Dreckschwein!	Schweinerei!	

Passagen in Dialogbüchern umzudeuten und umzuschreiben bzw. an gesellschaftliche Normen anzupassen, ist jedoch nur ein Aspekt, wenn es darum geht, den Kriterien für Veröffentlichungen von TV-Exporten im (pan-) arabischen Fernsehen zu entsprechen und einer Nachzensur seitens der Behörden zuvorzukommen. Die

5.8 Selbstzensur von Medienunternehmen in der arabischen Welt

umfasst auch Eingriffe in die Bildfassung. Konkret werden Sequenzen herausgeschnitten, die mit den Werten der arabischen Länder in Konflikt stehen, wobei im Kontext der türkischen Fernsehserien die Tabus im Wesentlichen auf drei Elemente reduziert werden können: Küsse, Liebesszenen, Nacktheit.

Automatisch der Schere zum Opfer fallen leidenschaftliche Küsse, die im türkischen Original oft über 10 Sekunden lang in Szene gesetzt sind. In der syrisch-arabischen Synchronfassung finden sich die Kuss-Szenen entweder völlig herausgeschnitten (tk. Fassung: F X, 54:51-55:15 ⇔ arab. Fassung: F 35, 23:38),²⁷⁶ durch vorzeitigen Schnitt nur angedeutet

²⁷⁶ An dieser Stelle fällt der Schnitt gar nicht auf, weil sich der Kuss ohnehin nur in der Vorstellung der Protagonistin abspielt und auf den weiteren Verlauf der Geschichte vorerst keinen Einfluss nimmt. (Anm. der Verfasserin)

(tk. Fassung: F IX, 04:09-04:21 ⇔ arab. Fassung- F 30, 20:57) oder auf maximal 1-2 Sekunden gekürzt (tk. Fassung: F III, 2:06:51-02:07:04 ⇔ arab. Fassung: F 11, 25:25/26).

Absolut nicht geduldet wird die Inszenierung von Sexualität und Erotik. Nichtsdestotrotz lässt sich feststellen, dass sich durch die Thematisierung von Tabuthemen wie vorehelichem Geschlechtsverkehr (in *Sanawāt ad-Ḍayāʿ*), Ehebruch / Dreiecksbeziehungen (in *Al-ʿIṣq al-Mamnuʿ*), Vergewaltigung (in *Fāṭma*), Zwangsehen (in *Ḥayāt*), etc. der Umgang mit Sexualität der Inszenierung in westlichen Formaten etwas angenähert hat: Sexuelle Handlungen werden durchaus angedeutet und mit dem Wegschwenken der Kamera oder dem Schnitt auf eine andere Szene für den Geschmack der konservativeren arabischen Gesellschaften "verdaulich" gemacht. Dementsprechend ist auch die Darstellung von Nacktheit vom Bildschirm verbannt. Sogar Figuren, die als gegen jegliche Sitte und Moral verstoßend gezeichnet werden wie Žūlya, die Gegenspielerin der Serienintrigantin Žāhida, werden nie völlig entblößt gezeigt (Abb. 16).

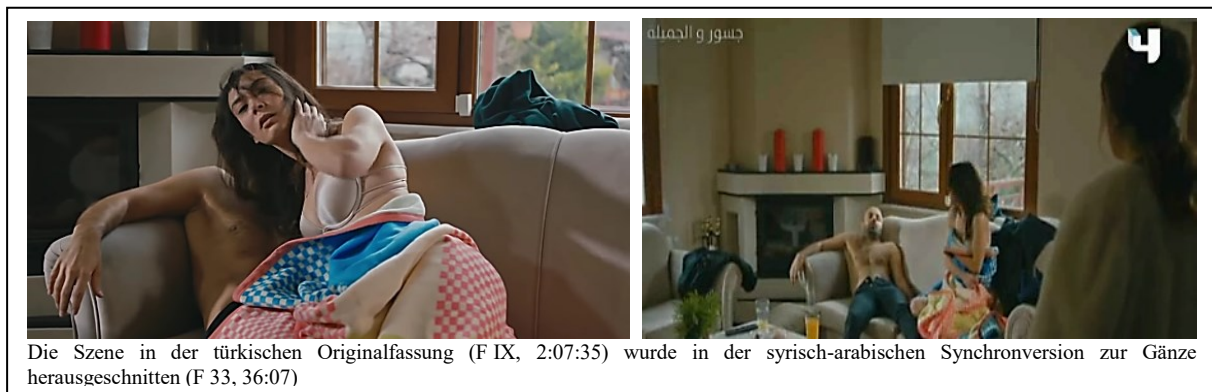


Abb. 16: Beispiel von Zensur einer als anstößig eingestuften Szene in der Serie *Žasūr w aḏ-Žamīla*

Szenen, in denen die Männer mit nacktem Oberkörper oder Paare in trauter Zweisamkeit im Schlafzimmer zu sehen sind, unterliegen indes nicht der Zensur. Sie sind dazu gedacht, es dem Publikum zu ermöglichen, Spekulationen über den weiteren Verlauf der Handlung anzustellen.²⁷⁷

Ebensowenig verpixelt bzw. durch andere, ähnliche Methoden verzerrt dargestellt ist der Konsum von Zigaretten oder Alkohol. In dieser Hinsicht scheinen die synchronisierten *musalsalāt* liberaler zu sein als die türkischen Originale, in denen Trinkszenen sowie Logos von Marken alkoholischer Getränke laut einem seit 2014 geltenden Gesetz²⁷⁸ entweder unscharf oder verpixelt gezeigt werden müssen (tk. Fassung: F II, 44:08-44:11 ⇔ arab. Fassung: F 5, 34:43-34:46). Auf die Rezeption der Serie hat die Selbstzensur der Medienunternehmen eher geringen Einfluss, da sich die Zuseher im Internet ohnehin jene Informationen beschaffen, von

²⁷⁷ Vgl. Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 134.

²⁷⁸ <https://www.dw.com/de/hohe-alkoholpreise-immer-mehr-t%C3%BCrken-brauen-selbst/a-42063984>, <https://www.nzz.ch/tuerkei-verbietet-werbung-fuer-bier-wein-und-raki-1.18318879> (Zugriff: 07.01.2019)

denen sie meinen, dass sie ihnen vorenthalten werden, und sich ihre Meinung über das Gezeigte und Nicht-Gezeigte selbst bilden.

5.9 Die Rezeption der Serie und ihrer Hauptdarsteller

Die Fernsehserie *Žasūr w aḏ-Žamīla* hat international sowohl Jury- als auch Publikumspreise eingeholt: Im September des Jahres 2017 wurde die türkische Originalfassung *Cesur ve Güzel* von der Jury der *Seoul International Drama Awards*, des größten Fernsehfilmfestivals Asiens, mit dem "Silver Bird Prize" in der Kategorie "long drama" ausgezeichnet.²⁷⁹ Kurz darauf wurden Kıvanç Tatlıtuğ und Tuba Büyüküstün im Rahmen des *Distinctive International Arab Festivals Awards* (DIAFA) in Dubai zu dem am besten harmonisierenden Paar einer TV-Serie gewählt, nachdem sie in einer von den Veranstaltern des Festivals über soziale Medien organisierten Umfrage die Darsteller der Produktionen *Kara Sevda* und *Vatanım Sensin* hinter sich gelassen hatten.²⁸⁰ Und noch bevor die syrisch-arabische Synchronfassung von *Žasūr w aḏ-Žamīla* auf Sendung ging, konnten Kıvanç Tatlıtuğ und Tuba Büyüküstün 2016 die vom beliebten panarabischen Frauenmagazin *Sayyidatī* durchgeführte Wahl zum besten türkischen Schauspieler bzw. zur besten türkischen Schauspielerin in der arabischen Welt für sich entscheiden.²⁸¹

In den sozialen Medien war und ist die Serie ebenfalls sehr präsent. Auf Facebook, dem weltweit größten sozialen Netzwerk mit ca. 2,27 Milliarden aktiven Nutzern im Monat²⁸² ist die Zahl der eingerichteten Fangruppen und Postings unüberschaubar geworden. Mit 291.785 Abonnenten weist die Fanseite <https://ar-ar.facebook.com/CesurveGuzelArabicPage/> die meisten *follower* aus.²⁸³ Am häufigsten - nämlich bis zu einer Million Mal - aufgerufen, geteilt und "gelikt" werden Videos, die romantische Szenen aus der Fernsehserie zeigen und mit arabischer Musik unterlegt sind. Hingegen verzeichnen Actionszenen ohne persönlichen Touch der Fangruppenbetreiber mit "nur" ein paar Hundert Aufrufen wesentlich geringere Resonanz. Der Großteil der Nutzerkommentare gilt der Interaktion sowie dem Aussehen der Hauptdarsteller.

²⁷⁹ Vgl. <https://www.allkpop.com/article/2017/09/winners-from-the-12th-seoul-international-drama-awards>, <http://www.seouldrama.org/EN/Archive/Awards2017.aspx?flag=2017> (Zugriff: 01.02.2019).

²⁸⁰ <https://www.evrensel.net/haber/334542/tuba-buyukustun-ve-kivanc-tatlituga-odul> (Zugriff: 01.02.2019).

²⁸¹ <https://www.gazetemag.com/arap-dunyasinin-ruya-cifti-tuba-buyukustun-ve-kivanc-tatlitug/> (Zugriff: 01.02.2019).

²⁸² Ranking der größten sozialen Netzwerke: Nutzungsstatistik für den Monat Jänner 2019. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/181086/umfrage/die-weltweit-groessten-social-networks-nach-anzahl-der-user/>, <https://www.basithinking.de/blog/2018/04/08/soziale-netzwerke-top10/10/> (Zugriff: 05.02.2019).

²⁸³ Stand vom 6. Februar 2019.

Ein etwas differenzierteres Bild präsentiert das mit 1,9 Milliarden Nutzern zweitgrößte soziale Netzwerk YouTube. Die meisten Aufrufe - jeweils mehrere Hunderttausend - beziehen sich auf die emotional bewegendsten Szenen, unabhängig davon, ob traurige Momente wie der Tod bzw. das Begräbnis des Bruders der Protagonistin gezeigt werden, dramatische Augenblicke wie der finale Showdown zwischen dem Serienbösewicht und seinen Kontrahenten oder romantische Ereignisse wie die Vermählung der beiden Hauptfiguren. Die Kommentare enthalten häufiger als auf Facebook eine moralische Bewertung der Handlung wie "Er hat es nicht verdient, so zu sterben" etc. YouTube spiegelt außerdem die Bemühungen der Fangemeinde wider, jene "heißen Szenen" zwischen dem Liebespaar zusammenzutragen, die der Schere zum Opfer gefallen sind.²⁸⁴ Darüber hinaus haben gleich mehrere Nutzer einen Zusammenschnitt der schönsten Szenen ins Netz gestellt und mit romantischer Musik untermalt, die, wenn es sich um nicht-arabische Titel handelt, zuweilen arabisch untertitelt ist.²⁸⁵ Die Kommentare enthalten vielfach Fragen nach den Episoden, aus denen die Kompilationen zusammengetragen wurden.

Serienproduzenten und Programmverantwortliche von Fernsehanstalten haben längst erkannt, dass die sozialen Medien weit mehr sind als eine Plattform, auf der sich Zuschauer in Chats über Inhalte und Entwicklung von Handlung und Charakteren austauschen. Sie betrachten sie mittlerweile als wertvolle Quelle, um die gesellschaftliche Wirkung von Fernsehformaten auszutesten und zu messen bzw. durch Berücksichtigung von Scherwünschen die Reichweiten von TV-Formaten zu steigern, zumal medienwissenschaftliche Studien bewiesen haben, dass ein Zusammenhang zwischen der Anzahl von Kommentaren / Tweets in sozialen Medien und der Bewertung einzelner Episoden in traditionellen Reichweitenerhebungen besteht.²⁸⁶ Geht es nach diesen Studien, so wird die Rezeption von Fernsehserien zunehmend durch deren Wahrnehmung in den sozialen Medien geprägt.

6. EINFLUSS DER TÜRKISCHEN TV-PRODUKTIONEN AUF GESELLSCHAFT UND SPRACHE IN DER ARABISCHEN WELT

6.1 Einfluss auf die Gesellschaft

Die türkischen Serien, die vom Medienkonzern MBC ursprünglich als billige Unterhaltungsware auf den arabischen Fernsehmarkt eingeführt worden waren, haben sich binnen kürzester Zeit als gesellschaftliches Phänomen mit weitreichenden Folgen entpuppt.

²⁸⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=wQsjrpTBqII> (Zugriff: 07.02.2019).

²⁸⁵ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=rLunHxYw2nE> Musikalisch wird dieser Zusammenschnitt mit dem spanischen Titel *Despacito* ("Langsam"), dem Sommerhit des Jahres 2017, unterlegt. (Zugriff: 07.02.2019).

²⁸⁶ Sari: *Social Media and TV Watching Metrics*, S. 99 ff.

Auf viele Frauen in der arabischen Welt hatten die türkischen TV-Exporte eine befreiende Wirkung. Sie begannen, ihre Stimme zu erheben und mehr Freiheiten und Rechte sowie eine Begegnung ihrer Partner auf Augenhöhe einzufordern, ohne sich dabei von ihrer religiösen Identität als Musliminnen oder ihren Werthaltungen zu distanzieren,²⁸⁷ weshalb in diesem Kontext nicht von verwestlichendem Einfluss gesprochen werden kann.

Wie die Fernsehserien von arabischen Frauen als Anregung wahrgenommen wurden, ihr Leben aktiv zu verändern, illustriert der im Jahr 2013 erstmals ausgestrahlte Dokumentarfilm der griechischen Journalistin und Regisseurin Nina-Maria Paschalidou mit dem Titel *Kismet*: Darin legen Aussagen von Frauen aus Ägypten oder den Vereinigten Arabischen Emiraten (VAR) u.a. nahe, dass die türkischen *musalsalāt* mit ihren starken Protagonistinnen zahlreiche Frauen ermutigt haben, ihre Ehe in Frage zu stellen bzw. in letzter Konsequenz die Scheidung einzureichen. Die in diesem Film ebenfalls dokumentierte Warnung eines Regierungsvertreters der VAR vor der "verheerenden Wirkung" der *musalsalāt* (Min. 11:10), die "von so manchem als modern und zivilisiert charakterisiert werden", bestätigt, dass die Serien aufgrund ihrer überwiegend positiven Rezeption durch das weibliche Publikum zu einem Politikum geworden waren.

Im Zuge der gesellschaftspolitischen Debatten, die durch die Austrahlung türkischer Serien ausgelöst worden waren, wurde auch jungen Männern attestiert, aus dem aufmerksam-fürsorglichen Verhalten der männlichen Seriencharaktere einen "code of conduct" in Richtung eines einfühlsameren Umgangs mit ihren Ehefrauen für sich abgeleitet zu haben.²⁸⁸ Zwar wäre es vermessen zu behaupten, dass der Konsum türkischer Serien bei der jungen Generation von Arabern zu einem moderneren Verständnis der Rolle des Mannes in der Gesellschaft beigetragen hätte,²⁸⁹ doch hat er das Bewusstsein dafür geweckt, dass eine Prise mehr Romantik ein Mehr an Qualität in Beziehungen bringen kann.²⁹⁰

Etwas mehr als ein Jahrzehnt nach der Ausstrahlung der ersten türkischen TV-Serie im arabischen Satellitenfernsehen hat sich die moralische Entrüstung in den klassischen Medien gelegt. Einerseits mag diese Tatsache einem Gewöhnungseffekt geschuldet sein; andererseits hängt das Ausbleiben hitziger gesellschaftspolitischer Diskussionen vermutlich damit zusammen, dass die aktuellen türkischen Serien "einen neuen Konservatismus repräsentieren"²⁹¹ und deshalb nicht mehr als Gefahr für das Gesellschaftsgefüge gesehen

²⁸⁷ Karlıdağ, Bulut: *The Transnational Spread of Turkish Television Soap Operas*, S. 91.

²⁸⁸ Issa: *Situating the Imagination: Turkish Soap Operas and the Lives of Women in Qatar*, S. 23.

²⁸⁹ Williams: *The Rise of Turkish Soap Power*.

²⁹⁰ Çevik: *Turkish Soap Opera Diplomacy*, S. 98.

²⁹¹ Karasu: *Das letzte Wort hat immer der Mann*.

werden. Die Diskussion über Inhalte und Themen der *musalsalāt* hat sich in die sozialen Medien verlagert, wo der Austausch zwischen Usern zwar rege, dafür aber nicht sonderlich tiefgründig geführt wird.

Vielfach belegt ist, dass sich so manche arabische Familie bei der Namensgebung für ihren Nachwuchs von türkischen Serien inspirieren ließ: So meldete die jordanische Zeitung *Al-Ġad*, dass die Standesämter landesweit, vor allem aber jene in der Hauptstadt im Ausstrahlungsjahr der Serie *Nūr* (2008) eine Zunahme an Eintragungen von Nūr und Muhannad, der Namen der Serienprotagonisten als Namen für Neugeborene verzeichneten. Allein im Zeitraum von Jänner bis Juni betrug der Anstieg jener Familien, die Muhannad als Namen für ihre männlichen Babys wählten, 210,3 %. Lamīs, der Name der Serienheldin aus *Sanawāt ad-Ḍayāʿ* registrierte im selben Vergleichszeitraum ein Popularitätsplus von 715,3 %. Dagegen nahm sich der Name Nūr mit einem Zuwachs von 107,2 % an Eintragungen im Melderegister bescheiden aus. Erklärt wurde diese vergleichsweise geringfügige Steigerung mit dem Umstand, dass Nūr auch bereits vor der Ausstrahlung der populären Serie ein weit verbreiteter Vorname gewesen sei.²⁹² Inwieweit die Namen von Charakteren später ausgestrahlter Serien Niederschlag auf die Namensgebung in der arabischen Welt gefunden haben, ist nicht im Detail bekannt. Bekannt ist hingegen, dass nur wenige Jahre später in Lateinamerika das gleiche Phänomen zu beobachten war, wo Eltern aus ihrer Begeisterung für türkische Fernsehserien heraus Namen wie Onur, Ömer, Elif, Fatmagül, um nur einige zu nennen, als Vornamen für ihre Kinder im Melderegister eintragen ließen.²⁹³

Die türkischen Fernsehexporte haben sich in der arabischen Welt zudem als Trendsetter für Bekleidung, Accessoires, Schönheitspflege und Inneneinrichtung erwiesen: In Jordanien waren nicht nur Haarschnitte *à la* Nūr und Muhannad stark nachgefragt. Zeitungen berichteten auch, dass junge jordanische Frauen außerdem vom Styling der Augenbrauen der Protagonistinnen der Serien *Nūr* und *Sanawāt ad-Ḍayāʿ* geradezu "besessen" waren.²⁹⁴ Hinsichtlich ihres Faibles für die Bekleidung der Seriendarsteller standen junge Männer den weiblichen Serienfans indes in nichts nach: Lederjacken im Stil von Muhannad entwickelten sich zum Verkaufsschlager.²⁹⁵ Die Begeisterung für türkische Modelabels, die aus der Popularität türkischer Serien resultierte, hatte zur Folge, dass Länder wie die VAE, der Libanon und Jordanien verstärkt türkische

²⁹² Vgl. <http://www.maannews.net/Content.aspx?id=116523> (Zugriff: 11.02.2019), Dulaimi: *Aṭār al-musalsalāt at-turkīya fī l-maḡmuʿ al-ʿarabī*.

²⁹³ <https://es.globalvoices.org/2015/04/09/por-que-los-latinoamericanos-estan-bautizando-a-sus-hijos-con-los-nombres-turcos-onur-y-sherezade/>, <http://parasubebe.com/nombres-turcos-bebes-latinoamericanos/>

²⁹⁴ Vgl. <http://www.algamal.net/articles/3440/فتيات-اردنيات-يقبلن-على-حواجب-لميس-وشعر-شريفة-الأحمر> (Zugriff: 11.02.2019).

²⁹⁵ Kraidy, Al-Ghazzi: *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere*, S. 21.

Textilprodukte importierten. Auch die Eröffnung von Filialen türkischer Marken in einer Reihe von arabischen Ländern wurde mehrfach dem durchschlagenden Erfolg der Fernsehserien zugeschrieben.²⁹⁶

Nicht minder machte sich der Einfluss der *diziler* in der Möbelindustrie und Heimtextilienbranche bemerkbar. Die in luxuriösem Ambiente gefilmten Serien weckten den Appetit arabischer Durchschnittsfamilien, sich einen Hauch von Luxus ins eigene Heim zu holen und türkische Einrichtungsgegenstände zu erwerben. In Saudi-Arabien schlug sich diese neue Vorliebe in einem Anstieg der Möbel-Importe aus der Türkei von 81,2 Millionen US-Dollar im Jahr 2013 auf 159,7 Millionen US-Dollar im Jahr 2015 nieder.²⁹⁷

Von der Rezeption türkischer TV-Exporte in der arabischen Welt in besonderem Maße angekurbelt wurde der Türkei-Tourismus: Hatten, wie in Kapitel 3.4 näher beschrieben, zunächst die Drehorte der ersten ausgestrahlten Serien Hunderttausende Menschen aus arabischen Ländern angezogen, so entwickelte sich neben Städten wie Istanbul und Bursa vor allem die kühle Schwarzmeerküste zur neuen Lieblingsdestination von Arabern, denn mit Seen, die in grüne Wälder und Berge eingebettet sind, wie Uzungöl, bietet sie eine Vielfalt an Landschaften, die die arabischen Urlauber in ihrer jeweiligen Heimat nicht vorfinden. Während 2013 ca. 35.000 arabische Gäste in der Schwarzmeerregion Erholung gesucht hatten, wählten 2017 über 200.000 Menschen, die meisten von ihnen aus den Golfstaaten, den Norden der Türkei als Urlaubsziel.²⁹⁸ Was den Istanbul-Tourismus betrifft, so hatten 2010 arabische Touristen gerade mal 10 % aller Besucher gestellt. Sieben Jahre später betrug der Anteil bereits über 24 %, d.h. von 10,8 Millionen Istanbul-Touristen kamen 2,6 Millionen aus arabischen Ländern.²⁹⁹

Nicht zuletzt haben die *musalsalāt made in Turkey* steigendes Interesse an der türkischen Sprache und Kultur in der arabischen Welt geweckt.³⁰⁰ In Katar ist Türkisch nach Englisch, Französisch und Spanisch jene Sprache, die junge Menschen aus eigenem Antrieb und nicht aus einer Notwendigkeit heraus lernen wollen - ein Trend, den die Allianz der Türkei mit Katar infolge der Blockade Katars durch seine arabischen Nachbarn noch verstärkt hat.³⁰¹ Eine ähnliche Entwicklung ist im Libanon zu beobachten. Hier widmen sich Jugendliche dem

²⁹⁶ Sameer: *Ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁹⁷ Basheer, Abdelkader: *Impact des Feuilletons Turcs sur le Telespectateur Arabe*, S. 440, Sameer: *Ad-dirāmā at-turkīya*.

²⁹⁸ http://www.tradearabia.com/news/TTN_325663.html (Zugriff: 13.02.2019).

²⁹⁹ <https://www.dailysabah.com/tourism/2018/06/12/arabs-make-up-25-pct-of-istanbuls-tourists-in-four-months> (Zugriff: 13.02.2019).

³⁰⁰ Sameer: *Ad-dirāmā at-turkīya*, Yiğit: *Turkish Drama in the Middle East: Secularism and Cultural Influence*, S. 292, 294.

³⁰¹ <https://www.dailysabah.com/op-ed/2018/02/21/why-are-more-qataris-learning-turkish> (Zugriff: 13.02.2019).

Studium der türkischen Sprache mit dem Ziel, sich im Bereich der (audiovisuellen) Übersetzung ein berufliches Standbein zu schaffen.³⁰²

Die zunehmende Begeisterung für Türkisch als Fremdsprache wird u.a. anhand der vom Yunus Emre-Kulturinstitut³⁰³ in Ankara seit 2009 zu 100 % gesponserten Sommerkurse (*Türkçe Yaz Okulu*) ersichtlich.³⁰⁴ Diese Kurse bieten Studierenden aus aller Welt die Möglichkeit, neben der Vertiefung ihrer Sprachkenntnisse an einer der türkischen Universitäten vier Wochen lang in die Kultur der Türkei einzutauchen und dabei historische Stätten zu besuchen. Seit Beginn ihres Bestehens ist die Zahl der Teilnehmer an den Sommerkursen kontinuierlich gestiegen - von ein paar Hundert bis zu über Tausend im Jahr 2018.³⁰⁵ Die Zunahme ist einerseits der Einbindung weiterer Universitäten zu verdanken, andererseits ist sie das Ergebnis der Reaktion der Türkei auf die hohe Zahl von Bewerbungen, die die Zahl der freien Plätze um ein Vielfaches übersteigen. So haben im Jahr 2018 ca. 100.000 Studierende weltweit ihr Interesse an einer Teilnahme an den Kursen bekundet, darunter 3.360 aus Ägypten, 1.115 aus dem Irak oder 895 aus den palästinensischen Gebieten³⁰⁶ - für Türkei Anlass genug, auf ihre kulturelle *Soft Power* zu setzen.

Mit der Einstellung der Ausstrahlung türkischer Serien auf MBC Anfang März 2018 ist ein weiteres Motiv für den Erwerb der türkischen Sprache durch Menschen in der arabischen Welt hinzugekommen: Die auf den Webseiten türkischer TV-Sender bzw. auf einschlägigen Internet-Plattformen verfügbaren Streams von Serien in türkischer Originalfassung bieten zusätzlichen Anreiz, Türkisch zu lernen: Schenkt man der vor kurzem von Miriam Berg, einer Assistenzprofessorin der *Northwestern University* in Katar durchgeführten Online-Studie unter 300 Personen im Alter von 18 bis 50 Jahren Glauben, so betrachten die meisten unter ihnen die Absetzung der türkischen Serien durchaus als willkommene Chance, ihre Türkischkenntnisse

³⁰² Sameer: *Ad-dirāmā at-turkīya... al-quwwa an-nāʿima llatī tadhlulu ʿilā buyūt kull al-ʿarab*.

³⁰³ Die weltweit mittlerweile 56 Niederlassungen des Yunus Emre-Instituts, das nach dem türkischen Dichter und Mystiker Yunus Emre benannt ist, sind in eine Stiftung eingebettet, die im Jahr 2007 eingerichtet wurde. Ihr Ziel ist es, den Menschen die Türkei, die türkische Sprache, Geschichte, Kunst und Kultur näher zu bringen bzw. den Kulturaustausch zwischen der Türkei und anderen Ländern zu fördern. Vgl. <https://viyana.yee.org.tr/de/content/yunus-emre-institut> (Zugriff: 13.02.2019). Standorte in der arabischen Welt sind: Ägypten, Algerien, Bahrain, Jordanien, Katar, Libanon, Marokko, Sudan und Tunesien. In Wien ist das Institut seit 2015 vertreten.

Die Gründung der Stiftung fügt sich in die in Kapitel 4.4.1 beschriebene Neuausrichtung der türkischen Außenpolitik unter der AKP-Regierung und ist als Instrument der türkischen *Soft Power* zu verstehen.

³⁰⁴ Vgl. <http://turkceyazokulu.com/en/what-is-the-turkish-summer-school.html> (Zugriff: 13.09.2019).

³⁰⁵ Im Jahr 2015 wurden 300 Studierende zu den Sommerkursen zugelassen. 2017 waren es 700, und ein Jahr später 1.071. Vgl. <https://www.yee.org.tr/en/news/yee-turkish-summer-school-ended-closing-ceremony-presidential-complex>, <https://nex24.news/2018/06/tuerkische-sprache-boomt-100-000-kursbewerbungen-aus-dem-ausland/> (Zugriff: 13.02.2019).

³⁰⁶ *ibid.*

aufzubessern.³⁰⁷ Inwieweit dieses zarte Pflänzchen des Widerstands gegen das Diktat eines Medienkonzerns Bestand hat und eventuell türkische Unternehmen und Netzwerke dafür sorgen, dass die Inhalte der Serien auf Arabisch verstärkt zugänglich werden, steht noch in den Sternen. Die Entwicklungen im Mediensektor lassen jedoch den Schluss zu, dass sich die (verstärkte) Nutzung eines bestimmten Mediums auf den Gebrauch der arabischen Sprache sowie auf das Prestige arabischer Varietäten auswirken wird.

6.2 Einfluss auf die Sprache

Die stetige Verbreitung des Satellitenfernsehens³⁰⁸ und die damit einhergehende Kommerzialisierung und Spezialisierung des arabischen Fernsehmarktes ab den 1990er Jahren hat nicht nur zu einem Umbruch in der Medienlandschaft geführt, sondern auch auf den Gebrauch der Sprache und damit auf die diglossische³⁰⁹ Situation eingewirkt, was die Rezeption ausländischer Fernsehserien und die daraus resultierende Wahrnehmung des Prestiges gesprochener Varietäten geradezu beispielhaft belegen.

Die in hochsprachlicher Synchronfassung ausgestrahlten lateinamerikanischen Telenovelas erfreuten sich bei den Zusehern im arabischen Raum zunächst großer Beliebtheit. Dennoch ebte die Welle der Begeisterung bald ab - ein Umstand, der in erster Linie der Kluft zwischen der hocharabischen Synchronsprache und der importierten, völlig fremden Kultur zugeschrieben wurde.³¹⁰ Dementsprechend herrschte in Expertenkreisen Anfang der 2000er Jahre die Auffassung vor, dass die Methode der Synchronisation in die arabische Hochsprache als Mittel zur Bindung des Publikums an ausländische Produktionen nicht übermäßig attraktiv sei.³¹¹ Bestätigt wurde diese Meinung durch die ebenfalls mangelnde kulturelle Akzeptanz hocharabischer Synchronfassungen von amerikanischen Film- und Fernsehserien wie *Police*

³⁰⁷ <https://www.redaction.media/articles/linterdiction-feuilletons-turcs-conduit-arabes-a-apprendre-turc/> (Zugriff: 13.02.2019).

³⁰⁸ Auslöser für den Siegeszug des digitalen arabischen Fernsehens waren einerseits die erkannte Abhängigkeit von ausländischen Sendern in Bezug auf die Berichterstattung über den zweiten Golfkrieg 1991 und andererseits die zensurbedingte Abwanderung arabischer Zuschauer zu ausländischen Sendern. (= "CNN-effect") Bouzid: *Informationsrevolution und Demokratisierung in der arabischen Welt?*, S. 52.

³⁰⁹ Der soziolinguistische Begriff der Diglossie wurde von Charles Albert Ferguson in seinem 1959 veröffentlichten Artikel *Diglossia* (wieder-) eingeführt und beschreibt eine Sprachsituation, in der zwei Formen derselben Sprache nebeneinander bestehen, dabei eine bestimmte Funktion erfüllen und dementsprechend unterschiedlich erworben werden: Der Hochvarietät ("high variety") - im arabischen Kontext: der Hochsprache *fuṣḥā* -, die in Radionachrichten, in der Presse, an Schulen und Universitäten, in der Politik und bei allen offiziellen Anlässen verwendet wird bzw. eine schriftliche Form entwickelt hat, steht eine niedrige Varietät ("low variety"), d.h. eine im Alltag in nicht-offiziellen Situationen mündlich verwendete Sprachform - im arabischen Kontext *ʿāmmīya*, *lahğā* oder *dāriğā*, gegenüber. Während die Umgangssprache als Muttersprache natürlich erworben wird, wird die grammatikalisch, syntaktisch, lexikalisch und stylistisch komplexere Hochsprache erst im Schulunterricht vermittelt. Vgl. Ferguson, Charles A. 1959. *Diglossia*. In *Word*, 15(2), 325-340. Online verfügbar unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00437956.1959.11659702> (Zugriff: 28.02.2019).

³¹⁰ Ghobain: *Dubbing Melodramas in the Arab World*, S. 51.

³¹¹ Maluf: *A Potential Untapped? Why Dubbing Has Not Caught on in the Arab World*.

Academy, die von den Zusehern als zu realitätsfern empfunden wurden. Auf Ablehnung stießen Szenen, in denen sich die Darsteller einer derben Ausdrucksweise bedienten; hochsprachlich synchronisiert klangen die Dialoge einfach unnatürlich und wurden als unglaublich wahrgenommen. Ähnlich verhielt es sich bei der Markteinführung der Serie *Die Simpsons* (arab. *Aš-Šamšūn*) im Jahr 2005 durch MBC, die, obwohl kulturelle Anpassungen vorgenommen worden waren, beim Publikum wütende Proteste hervorrief.³¹² Paradoxerweise fanden dieselben TV-Importe in englischer Originalversion mit hocharabischen Untertiteln sehr wohl Anklang, weil der identitätsstiftende Faktor Sprache wegfiel bzw. durch die Beibehaltung der Originalsprache nicht der Anspruch vermittelt wurde, man wolle spezielle Nähe zum Publikum erzeugen. Nachdem auch griechische, in die Alltagssprache des Libanon synchronisierte Fernsehserien keine prägende Wirkung entfaltet hatten, gelangten Medienexperten zu dem Schluss, dass das arabische Fernsehpublikum ebensowenig bereit sei, sich auf alltagssprachlich synchronisierte Dialoge einzulassen.³¹³

Vor diesem Hintergrund erschien die Entscheidung der Programmgestalter von MBC, die türkischen Fernsehserien durch die Wahl der syrisch-arabischen Varietät als Synchronsprache an den Geschmack der arabischen Welt anzupassen, als Unterfangen, dem keine Langlebigkeit beschieden sein würde,³¹⁴ doch gerade das Gegenteil trat ein: Entgegen allen Erwartungen eroberten die türkischen *diziler* aus den in Kapitel 4.4 näher beschriebenen Gründen die Herzen der arabischen Zuseher.

Retrospektiv betrachtet lässt sich sagen, dass die MBC-Programmdirektoren ein kalkuliertes Risiko eingegangen waren, da das Syrisch-Arabische angesichts der Popularität historischer Fernsehserien wie *Bab al-Ḥāra* auch ein Gefühl von Kontinuität vermittelte.³¹⁵ Einerseits prologierte die besondere Qualität der Synchronfassungen der türkischen TV-Importe den durch die *fawra dramīya* eingeleiteten Prestigegewinn des Syrisch-Arabischen; andererseits hatte sie zur Folge, dass für die Synchronisation ausländischer Unterhaltungsprogramme immer häufiger arabischen Varietäten gegenüber der Hochsprache der Vorzug gegeben wurde.³¹⁶ Vor allem der populäre marokkanische Fernsehsender 2M setzte im Gefolge des Hypes um die *musalsalāt made in Turkey* "standardmäßig" auf die Ausstrahlung von Serien in der

³¹² Weder trinkt die Figur des ⁹Omar Šamšūn (= Homer Simpson) Bier, noch isst sie Speck, noch treibt sie sich in zwielichtigen Bars herum bzw. "hängt mit Pennern ab". Vgl. Maluf: *A Potential Untapped? Why Dubbing Has Not Caught on in the Arab World*.

³¹³ Maluf: *Dubbing into Arabic*, S. 2 ff. & 5, *A Potential Untapped? Why Dubbing Has Not Caught on in the Arab World*.

³¹⁴ Vgl. Gemawi: *Kayfa yatimmu l-iḥtiyār bayna l-lahḡāt al-ʿarabīya*.

³¹⁵ Alankuş, Yanardağolu: *Vacillation in Turkey's Popular Global TV Exports*, S. 3616.

³¹⁶ Von dieser Entwicklung hingegen nicht betroffen sind Nachrichtensendungen, bei denen an der Verwendung der Hochsprache als Symbol des kulturellen Erbes und der arabischen Einheit festgehalten wird. Vgl. Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 124.

Alltagssprache *dāriġa*.³¹⁷ Für Serien aus Indien konnten sich in weiterer Folge Varietäten aus der Golfregion als breit akzeptierte Synchronsprache etablieren.³¹⁸ Insofern hat die Ausstrahlung türkischer TV-Importe in der syrisch-arabischen Alltagssprache zu einem Paradigmenwechsel in der pan-arabischen Medienproduktion beigetragen und eine neue Ära eingeläutet. Allerdings musste bei vielen Produktionen die Wirkung auf das Publikum nach dem Prinzip "trial and error" ausgetestet werden. So ließ beispielsweise die BBC (*British Broadcasting Corporation*) die Kindersendung *Teletubbies* in den syrisch-arabischen Dialekt synchronisieren, was sich als völliger Fehlgriff entpuppte. Erst als die Sendung in hochsprachlicher Synchronfassung ausgestrahlt wurde, entwickelte sie sich zu einem Hit. Die Produzentin des Fernsehsenders OSN (*Orbit Showtime Network*) Khulud Abu Homos wiederum biss sich an der Krimiserie *Law and Order* zunächst die Zähne aus: Die ägyptisch-arabische Synchronversion wurde von den Zusehern nicht ernst genommen, und bei der Ausstrahlung im libanesischen Dialekt verloren die Zuseher völlig das Interesse; Zuspruch erfuhr *Law and Order* erst, als das Syrisch-Arabische als Synchronsprache zum Einsatz kam. Ähnliche Erfahrungen wurden mit Filmen wie *Harry Potter*, *Der Pate* oder *300* gemacht. Auch hier stellte sich der syrisch-arabische Dialekt als jene Varietät heraus, die dem Charakter der Produktionen am ehesten gerecht wird. Mit dem jordanischen Dialekt als Synchronsprache erfolgreich experimentiert wurde bei der Detektiv-Serie *Castle*. Obwohl die arabische Fassung im Vergleich zur englischen Originalversion weniger humorvoll "herüberkommt", scheint sie den Nerv der Zuschauer getroffen zu haben.³¹⁹

Natürlich gibt es viele TV-Importe, die sich jeglicher Kategorisierung widersetzen. Für die gelungene Einführung einer Sendung auf dem arabischen Fernsehmarkt ist zu berücksichtigen, dass der leichtfüßige und Unbeschwertheit vermittelnde libanesischen Dialekt am besten in Talkshows ohne besonderen Tiefgang aufgehoben ist, der ägyptische Dialekt am besten in Komödien zur Entfaltung kommt und der syrische Dialekt die beste Wahl für das Genre Drama zu sein scheint. Zeichentrickserien finden immer noch in hochsprachlicher Synchronfassung den größten Zuspruch, und Dialekte der Golfregion haben sich bei indischen Produktionen bestens bewährt.³²⁰ Was die Varietäten des Maghreb betrifft, so fällt auf, dass sich die meisten Quellen über deren Rolle in der pan-arabischen Medienproduktion ausschweigen. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass diese Dialekte, wie eine Studie von Atiqa Hachimi aus dem Jahr

³¹⁷ El Azami: *La diglosia marroquí en evolución: causas sociopolíticas*, S. 170.

³¹⁸ Vgl. <http://english.alarabiya.net/en/media/2013/07/23/Bollywood-brings-big-business-to-Arabic-dubbing-firms.html> (Zugriff: 01.03.2019).

³¹⁹ Spindle: *Why Harry Potter's Latest Trick Is to Speak a Syrian Dialect*.

³²⁰ Gemawi: *Kayfa yatimmu l-iḥtiyār bayna l-lahġāt al-ʿarabiya*.

2015 nahelegt, sogar von Sprechern aus dem Maghreb selbst geringer geschätzt werden als die Varietäten des Maschreks.³²¹

6.2.1 Die Wahrnehmung von Dialekten als Synchronsprache ausländischer Produktionen

Die soeben kurz umrissene Charakterisierung einzelner arabischer Dialekte wird durch eine von der Tageszeitung *Al-Wasat* im Frühjahr 2017 initiierte Online-Befragung zur Wahrnehmung von Dialekten als Synchronsprache bestätigt.³²² Gewiss handelt es sich dabei um keine nach allen Regeln der Wissenschaftlichkeit durchgeführte Studie, doch als Stimmungsbild bzw. Momentaufnahme ist sie durchaus aussagekräftig.

Von den insgesamt 68 geposteten Kommentaren enthalten 57 eine verwertbare Aussage; 11 Wortmeldungen sind ohne direkten Bezug auf die Fragestellung: *"Welcher Dialekt ist Ihrer Meinung nach jener, der die Herzen der Zuseher von synchronisierten Serien am meisten anspricht?"* In 18 Kommentaren finden sich Mehrfachnennungen, wodurch letztlich 77 positive Aussagen und 14 negative Wertungen für die Analyse herangezogen werden können.³²³

Geeignete Varietät	Anzahl der Nennungen
Syr.-Arab.	30
Hochsprache / <i>fuṣḥā</i>	20
Untertitel	6
Bahrain.-Arab.	5
Liban.-Arab.	4
Irak.-Arab.	3
Kuwait.-Arab.	3
Marokkan.-Arab.	2
Palästin.-Arab.	2
Alger.-Arab.	1
Arabische Emirate	1
GESAMT:	77

Ungeeignete Varietät	Anzahl der Nennungen
Ägypt.-Arab.	4
Syr.-Arab.	4
Golf-Arabisch	3
Alger.-Arab.	1
Arabische Emirate	1
Marokkan.-Arab.	1
GESAMT:	14

In 30 der 77 Äußerungen wird das Syrisch-Arabisches als die für Synchronisationen ausländischer Produktionen am besten geeignete Varietät genannt, wobei die Nennung häufig im Zusammenhang mit den türkischen Fernsehserien erfolgt. An zweiter Stelle folgt die Hochsprache, die 26 % an Zustimmung erhält. Die Wichtigkeit von *fuṣḥā* wird vor allem für die Synchronisation von Kindersendungen / Zeichentrickfilmserien, mexikanischen Telenovelas sowie Dokumentationen und Filme mit religiösem Inhalt betont. Auffallend ist, dass sich der Dialekt von Bahrain als adäquate Synchronsprache für Komödien offensichtlich

³²¹ Hachimi: *Good Arabic, Bad Arabic*, S. 60 ff.

³²² *Bī raʿyik, mā hiya al-lahḡa al-ʿaqrab li qalb al-muṣāhidīn fī dablaḡat al-musalsalāt?*

³²³ Die [Detailauswertung der Online-Befragung der Tageszeitung Al-Wasat](#) ist Kapitel 9.4 im Anhang zu entnehmen.

wachsender Beliebtheit erfreut und Ägyptisch-Arabisch in diesem Kontext kein einziges Mal positive Erwähnung findet. Gleichzeitig soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass es sich bei *Al-Wasaf* um eine unabhängige, mittlerweile jedoch eingestellte Tageszeitung des Golfstaates Bahrain³²⁴ handelt, was eine Erklärung für diese Tendenz liefert.

Dass bei den negativen Wertungen die syrisch-arabische und die ägyptisch-arabische Varietät mit je vier Nennungen gleichauf liegen, ist der Tatsache geschuldet, dass Dialekte als Synchronsprache immer noch polarisieren und die sehr stark im panarabischen Fernsehen präsenten Varietäten deshalb in einen Topf geworfen werden.

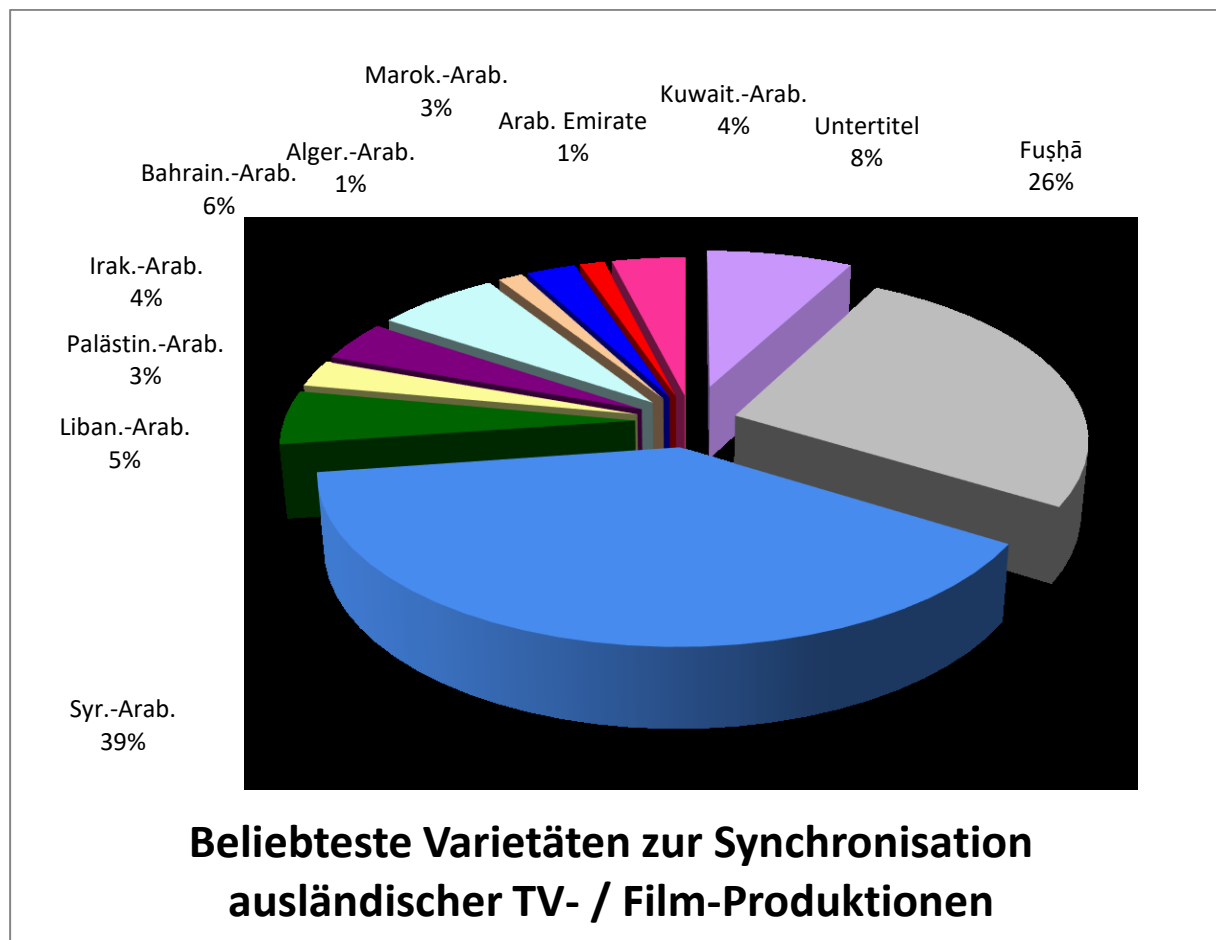


Abb. 17: Ergebnisse der von der Tageszeitung *Al-Wasaf* 2017 initiierten Online-Umfrage zur Eignung arabischer Varietäten für die Synchronisation ausländischer TV-Produktionen

Diese Online-Befragung bestätigt auch das Ergebnis der von Elham Abdullah Ghobain ebenfalls 2017 veröffentlichten Studie, dass die Beliebtheit von Dialekten als Synchronsprache an bestimmte Serienformate genüpft ist: Zwar schneidet das Syrisch-Arabisches auch hier mit Abstand am besten ab, doch eben nur in Bezug auf die türkischen *musalsalāt*. Als

³²⁴ Vgl. <https://derstandard.at/2000058740567/Regierung-schliesst-Zeitung-in-Bahrain> (Zugriff: 07.03.2019).

Synchronsprache für indische oder koreanische Fernsehserien erscheint die syrische Varietät deplatziert.³²⁵

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das arabische Publikum durch das kontinuierlich wachsende und mittlerweile unüberschaubare Angebot an ausländischen Fernsehserien mobiler und aufgeschlossener gegenüber Synchronisationen in anderen Varietäten geworden ist.³²⁶ Zudem haben die zunehmende Präsenz unterschiedlicher Varietäten im Unterhaltungsprogramm arabischer Satellitensender und der Prestigegewinn des Syrisch-Arabischen das Ägyptisch-Arabisches als dialektale *lingua franca* weiter unter Druck gebracht.³²⁷ Obwohl die ägyptischen Kulturexporte nach wie vor stark vertreten sind, stehen im Moment neben türkischen Serien auch indische und koreanische *musalsalāt* hoch im Kurs.³²⁸

Die in den letzten Jahren vermehrt geführten Debatten über Rolle und Eignung umgangssprachlicher Varietäten für bestimmte Fernsehformate sind ein sehr wichtiger Schritt für die Herausbildung einer Synchronisationskultur, die im arabischen Raum in den Kinderschuhen steckt. Nach der langjährigen unangefochtenen Dominanz der arabischen Hochsprache im transnationalen Fernsehgeschäft markiert der verstärkte Rekurs auf arabische Dialekte bei der Synchronisation von TV-Importen eine Besinnung auf die der Alltagssprache innewohnenden Stärke, Vertrautheit des Publikums mit einer anderen Kultur als der ihren herzustellen,³²⁹ und das völlig unabhängig von sozialer Schicht oder Bildungsgrad der Zuseher.

Die türkischen *diziler* und ihre Eroberung der arabischen Herzen haben sich als wahre Bereicherung der arabischen Medienlandschaft erwiesen und den Gebrauch der syrisch-arabischen Alltagssprache im panarabischen Fernsehen salonfähig gemacht bzw. gehalten. Man darf gespannt sein, wie es weitergeht.

7. CONCLUSIO UND AUSBLICK

Der Hype um die türkischen Fernsehserien sowie ihre anhaltende Popularität in der arabischen Welt haben gezeigt, dass die *diziler* mehr als nur billige Unterhaltungsware sind: Sie haben vor Augen geführt, dass Unterhaltungsprogramme eine beachtliche gesellschaftliche Wirkung, um nicht zu sagen Sprengkraft, entfalten können, wenn sie innovative Ansätze enthalten, d.h. bestimmte, in den arabischen Gesellschaften bisher nicht artikulierte Sehnsüchte - z.B. nach mehr Romantik im Alltag und gelingenden Paarbeziehungen - ansprechen.

³²⁵ Ghobain: *Dubbing Melodramas in the Arab World*, S. 56.

³²⁶ Elouardaoui: *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television*, S. 124.

³²⁷ Albirini: *Modern Arabic sociolinguistics*, S. 238. Vgl. auch: *The Rise and Fall of Egyptian Arabic* in "The Economist".

³²⁸ *Arab Viewers Get Taste of Different Cultures with Translated TV Shows in the UAE* in "The National".

³²⁹ Freier interpretiert nach Buccianti: *Dubbed Turkish soap operas*, S. 10.

Ihren mittlerweile über ein Jahrzehnt währenden Erfolg verdanken die *musalsalāt made in Turkey* besonders spannenden Handlungen, überzeugenden schauspielerischen Leistungen, der Attraktivität der Darsteller, beeindruckenden Szenerien bzw. Drehorten sowie eingängigen Kompositionen, die sehr häufig den Weg als Klingelton auf die Smartphones von begeisterten Zuschauern gefunden haben.

Gegenüber den zahllosen arabischen TV-Produktionen, die alljährlich im Ramadan um die Gunst des Publikums in der arabischen Welt ringen, konnten und können sich die türkischen Fernsehserien als gemeinschafts- und kommunikationsförderndes Medium deshalb durchsetzen, weil sie den Bedarf nach frischen und leichtfüßigen Erzählungen "in der Zeit zwischen den Fastenmonaten" decken und in ihrer Mehrheit nicht den Anspruch erheben, erzieherisch-belehrende Botschaften zu transportieren oder nationale Identitäten zu formen, wie es die ägyptischen *musalsalāt* der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in den 1970er und 1980er Jahren getan haben.

Die breite Palette an Themen, die in den Gesellschaften der arabischen Länder immer wieder für Gesprächsstoff gesorgt hat, hat den türkischen TV-Exporten aber auch einiges an Kritik eingetragen, denn häufig wurden sie als politisches Instrument zur Ausdehnung des türkischen Einflusses im Nahen Osten interpretiert. Befeuert wurde der akademische Diskurs über die *diziler* als Ausdruck eines neuen türkischen Kulturimperialismus durch den in westlichen und türkischen Medien ausgiebig praktizierten Rekurs auf das Konzept der *Soft Power* als Versuch einer Erklärung für die gesellschaftlichen Entwicklungen in weiten Teilen der arabischen Geschäften: Ohne Zweifel haben türkische Serien wie *Harīm as-Sulṭān* oder *Qiyāmat Artuğrul* für ein gestiegenes Interesse an der gemeinsamen arabisch-osmanischen Geschichte, beachtliche Zuwächse im Türkei-Tourismus sowie steigende Exporte der Türkei in Länder des arabischen Raumes gesorgt, doch ist es der Türkei nicht gelungen, ihre aus den Serien resultierende kulturelle Attraktivität im Sinne der Kerndefinition der *Soft Power* in nachhaltigen politischen Einfluss in der Nahostregion umzumünzen, wie insbesondere der ungelöste Syrien-Konflikt belegt.

Hingegen nachhaltig durch die türkischen Serien beeinflusst wurde die Entwicklung des Seriengenres in der arabischen Welt: So haben die türkischen TV-Exporte den Boden für immer mutigere Eigenproduktionen arabischer Sender während des Ramadan bereitet, die auch kontroversielle Themen wie das Verhältnis zwischen Juden und Arabern (*Hārat al-Yahūd*) oder den Alltag von Frauen in Gebieten unter der Kontrolle des IS behandeln (*Ġarābīb Sūd*).

Durch die Wahl des syrisch-arabischen Dialekts als Synchronsprache für die türkischen *musalsalāt* wurde die arabische Medienproduktion geradezu revolutioniert: Zum einen haben

die *diziler* zu einem Prestigegewinn des Syrisch-Arabischen beigetragen und dadurch das Ägyptisch-Arabische als dialektale *lingua franca* unter Druck gebracht; zum anderen hat sich seit dem Sensationserfolg der Serie *Nūr* das Dialektspektrum im Unterhaltungssektor kontinuierlich erweitert: War es noch Mitte der 2000er Jahre aus kulturellen Gründen praktisch undenkbar, ausländische Produktionen in eine arabische Alltagssprache zu synchronisieren, so lässt sich zurzeit nicht zuletzt aufgrund der Aufmischung des Medienangebots durch die großen Konzerne MBC, 2M etc. ein leichter Trend dahingehend erkennen, dass die arabischen Länder von klassischen Untertitelungsländern zu Synchronisationsländern mutieren. Nachdem sich inzwischen auch Dialekte der Golfregion als Synchronsprache - hier vor allem für Fernsehserien aus Indien und Korea - etabliert haben bzw. MBC die Ausstrahlung türkischer Fernsehsendungen im März 2018 eingestellt hat, fällt eine Prognose zur weiteren Entwicklung der Medienproduktion in diesem Bereich allerdings ein wenig schwer.

Rückblickend betrachtet lässt sich feststellen, dass Innovationen in der Gestaltung von Fernsehserien tendenziell eine Strahlkraft von zirka einer Dekade haben. Bereits der Medienwissenschaftler Knut Hickethier hat im westlichen Kontext vom "Dallas-Jahrzehnt" gesprochen. Das trifft in groben Zügen auch auf die Rezeption von ausländischen Serien im arabischen Raum der letzten 30 Jahre zu: Während die späten 1980er bis frühen 1990er Jahre von hochsprachlich untertitelten amerikanischen Serien wie *Dallas*, *Dynasty* etc. geprägt waren, standen die späteren 1990er Jahre und der Beginn dieses Jahrhunderts im Zeichen der lateinamerikanischen Telenovelas à la *Rosalinda*, die in hochsprachlicher Synchronfassung ausgestrahlt wurden. Mitte der 2000er Jahre setzte die Eroberung der Herzen der arabischen Zuschauer durch die türkischen TV-Serien ein, deren Figuren syrische Schauspieler und Synchronsprecher ihre Stimme geliehen und damit eine ganze Generation in den Bann der syrisch-arabischen Alltagssprache gezogen haben.³³⁰

Berücksichtigt man ebendiese Dekadensprünge in der Entwicklung von Serien, gelangt man zu dem Schluss, dass die große Zeit der im syrisch-arabischen Dialekt synchronisierten türkischen Fernsehserien ihren Höhepunkt erreicht und im Lichte der Einstellung ihrer Ausstrahlung durch MBC eventuell sogar überschritten hat. Ob die *diziler* in der Synchronisation einer anderen arabischen Varietät die Zuseher weiterhin quotenträchtig zu

³³⁰ An dieser Stelle sei eine persönliche Anekdote erwähnt: Der amtierende Generalsekretär des Syrisch-Arabischen Roten Halbmonds (SARC) wurde 2019 bei einem Vortrag in Tunis über die Rolle der Hilfsorganisation im Syrien-Konflikt von einem Diskussionsteilnehmer weniger auf die Inhalte, sondern vielmehr auf die Art seiner Ausführungen angesprochen, und zwar mit den Worten: "Sie sprechen ja genauso schön und verständlich wie die Figuren in den türkischen *musalsalât*!"

fesseln vermögen, oder anderen (indischen, koreanischen etc.) TV-Produktionen weichen werden, bleibt vorerst abzuwarten. Eines ist jedoch gewiss:

yatba^s / *devam edecek* / **Fortsetzung folgt!**



Abb. 18: Karikatur: Es wird eine türkische Serie sein, und wir werden nimmer sein...³³¹

³³¹ <http://alsaa.net/pages.php?newsid=42134> (Zugriff: 20.09.2018).

8. LITERATURVERZEICHNIS

8.1 Monographien und akademische Abschlussarbeiten

- Abu-Lughod, Lila. 2005. *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- Albirini, Abdulkafi. 2016. *Modern Arabic sociolinguistics: Diglossia, variation, codeswitching, attitudes and identity*. New York: Routledge,
- Akin, Sibel. 2011. *The Analysis of Social and Cultural Impact of Turkish Soap Operas on Arab Women*. Masterarbeit. International University in Geneva. Online verfügbar unter: <http://www.brandens.com/upload/Turkish%20Soap%20Operas%20impact%20on%20Arab%20Women%20-%20Thesis.pdf>, Zugriff: 01.11.2017
- Birkinbine, Benjamin; Gómez, Rodrigo; Wasko, Janet (Hrsg.). 2017. *Global Media Giants*. New York: Routledge.
- Bouزيد, Atef Ben. 2011. *Informationsrevolution und Demokratisierung in der arabischen Welt?* Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.
- Bräutigam, Thomas; Peiler, Nils Daniel (Hrsg.). 2015. *Film im Transferprozess: transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation*. Marburg: Schüren Verlag.
- Chesterman, Andrew. 2016. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Doğramacı, Esra. 2014. *A Revisionist Turkish Identity: Power, Religion and Ethnicity as Ottoman Identity in the Turkish series Muhteşem Yüzyıl*. MSC Dissertation. London School of Economics and Political Science. Online verfügbar unter: <http://www.lse.ac.uk/media@lse/research/mediaWorkingPapers/MScDissertationSeries/2013/msc/113-Dogramaci.pdf>, Zugriff: 18.10.2017
- Ebert, Anne; Lidola, Maria; Bahrs, Karoline; Noack, Karoline (Hrsg.). 2009. *Differenz und Herrschaft in den Amerikas: Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Elouardaoui, Ouidyane. 2013. *Spanish-language Telenovelas and Turkish Soap Operas on Arab Television: Cultural Adaptations and Social Effects*. Dissertation. University of California, Santa Barbara.
- Fröhlich, Vincent. 2015. *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hammond, Andrew. 2005. *Pop Culture Arab World! Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Hepp, Andreas. 2004. *Netzwerke der Medien: Medienkulturen und Globalisierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

- Howard, David; Mabley, Edward. 1993. *The Tools of Screenwriting: A Writer's guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York: St. Martin's Press.
- Hudson, Leila; Iskandar, Adel; Kirk, Mimi. (Hrsg.). 2014. *Media Evolution on the Eve of the Arab Spring*. New York: Palgrave Macmillan.
- Issa, Dima. 2011. *Situating the Imagination: Turkish Soap Operas and the Lives of Women in Qatar*. Unpublished MSc Dissertation. The London School of Economics and Political Science. Online verfügbar unter: <http://www.lse.ac.uk/media%40lse/research/mediaWorkingPapers/MScDissertationSeries/2010/Dissa.pdf>, Zugriff: 18.10.2017
- Joubin, Rebecca. 2013. *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*. Lanham (MD): Lexington Books.
- Kamalipour, Yahya R. (Hrsg.). 1999. *Images of the US around the World: A Multicultural Perspective*. Albany: State University of New York Press.
- Koller, Werner. 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8., neubearbeitete Auflage unter Mitarbeit von Kjetil Berg Henjum UTB-Nr. 3520. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Lange, Christoph. 2012. *Beduinität und Authentizität im syrischen Fernsehrama. Eine medienethnologische Analyse am Beispiel der Serie Finğān ad-Dam*. Halle: Zentrum für Interdisziplinäre Regionalstudien. Online verfügbar unter: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:16763/>, Zugriff: 18.11.2017
- Luciani, Giacomo; Salamé, Ghassan (Hrsg.). 2015. *The Politics of Arab Integration*. New York: Routledge.
- Mielke, Christine. 2006. *Zyklisch-serielle Narration: erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mutlu, Melek Merve. 2013. *Women and Tradition in Turkish Television Culture: The Modern Day Representations of Rape and Pre-marital Sexuality*. Masterarbeit. Uppsala University.
- Nesselhauf, Jonas; Schleich, Markus. 2016. *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*. UTB-Nr. 4682. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Nye, Joseph S. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Sakr, Naomi. 2007. *Arab Television Today*. London: I. B. Tauris.
- Sakr, Naomi (Hrsg.). 2007. *Women and the Media in the Middle East: Power through Self-Expression*. London: Tauris.
- Schlütz, Daniela. 2016. *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie *The Sopranos*, *The Wire* oder *Breaking Bad*. Wiesbaden: Springer.
- Schramm, Holger; Benedikt Spangardt; Nicolas Ruth. 2017. *Medien und Musik*. Wiesbaden: Springer.

Yener, Yasemin. 2013. *Rape Discourses in Turkey: the Case of Turkish Television Series Fatmagül'ün Suçu Ne?* Masterarbeit. Bilkent University Ankara. Online verfügbar unter: www.thesis.bilkent.edu.tr/0006297.pdf, Zugriff: 18.10.2017

8.2 Beiträge in Fachzeitschriften und Sammelwerken

Abu-Lughod, Lila. 1993. "Islam and Public Culture: The Politics of Egyptian Television Serials." In *Middle East Report* 180, 25-30.

Alankuş, Sevda; Yanardağoglu, Eylem. 2016. "Vacillation in Turkey's Popular Global TV Exports: Toward a More Complex Understanding of Distribution." In *International Journal of Communication* 10, 3615-3631.

Anaz, Necati. 2014. "The Geography of Reception: Why Do Egyptians Watch Turkish Soap Operas?" *The Arab World Geographer* 17(3), 255-274.

Balli, Faruk; Balli Hatice Ozer; Cebeci, Kemal. 2013. "Impacts of the Exported Turkish Soap Operas and Visa-Free Entry on Inbound Tourism of Turkey." In *Tourism Management* 37, 186-192.

Basheer, Zandal; Abdelkader, Gonegai. 2016 "Impact des Feuilletons Turcs sur le Telespectateur Arabe: Cas de Maroc et Yemen." In *European Scientific Journal*, 12(17).

Berg, Miriam. 2017. "The Importance of Cultural Proximity in the Success of Turkish Dramas in Qatar." In *International Journal of Communication* 11, 3415-3430.

Berg, Miriam. 2017. "Turkish Drama Serials as a Tool for Soft Power." In *Journal of Audience & Reception Studies* 14(2), 32-52.

Blanchet, Robert. 2011. "Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien." In: Blanchet, Robert; Köhler, Kristina; Smid, Tereza; Zutavern, Julia. *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 37-70.

Buccianti, Alexandra. 2010. "Dubbed Turkish Soap Operas Conquering the Arab World: Social Liberation or Cultural Alienation?" *Arab Media & Society* 10. Online verfügbar unter: http://www.arabmediasociety.com/articles/downloads/20100330130359_Buccianti_-_for_PDF.pdf, Zugriff: 17.10.2017

Cerami, Carola. 2013. "Rethinking Turkey's Soft Power in the Arab World: Islam, Secularism, and Democracy." In *Journal of Levantine Studies*, 3(2), 129-150.

Cetin, Kumru Berfin Emre. 2014. "The "Politicization" of Turkish Television Dramas." In *International Journal of Communication* 8, 2462-2483.

Çevik, Senem B. 2014. "Turkish Soap Opera Diplomacy: A Western Projection by a Muslim Source." In *Exchange: The Journal of Public Diplomacy* 5.1(6), 78-103.

Çubukçu, Sevgi Uçan. 2008. "Gender Discourse in Popular Culture: the Case of Television Series in Turkey." In *Groups, ideologies and discourses: glimpses of the Turkic speaking world*. Ed. Christoph Herzog, Barbara Pusch. Würzburg: Ergon Verlag, 113-129.

Dick, Marlin. 2005. "The State of the Musalsal: Arab Television Drama and Comedy and the Politics of the Satellite Era." In *Transnational Broadcasting Studies* 15, 1-19. Online

verfügbar unter: <https://www.arabmediasociety.com/the-state-of-the-musalsal-arab-television-drama-and-comedy-and-the-politics-of-the-satellite-era/>, Zugriff: 05.06.2018

- Durmuş, Hilal Erkazancı. 2016. "The Representation of Turkey through Narrative Framing - Saudi-Arabian and Turkish Newspapers' Coverage of the Arabic Dubbed Turkish Series Noor". In *Journal of Cultural Studies* 3(2), 483-507.
- El Azami, Otman. 2014. "La diglosia marroquí en evolución: causas sociopolíticas." In *Árabe marroquí: de la oralidad a la enseñanza* 140, 159-174.
- El Din, Aida M. Yehia Salah. 2012. "The Impact of Turkish TV Series Aired on the Arab Satellite Channels on Turkish-Arab Relations." In *Culture and Politics in the New Middle East*. Ankara: Institute of Strategic Thinking, 143-158.
- Elouardaoui, Ouidyane. 2014. "Turkish Soap Operas, Arab Viewers and Censorship. In *Turkish Review*, 4(4), 412, 414-417.
- Faath, Sigrid. 2011. "Die arabisch-türkischen Beziehungen. Zur Forschungsproblematik". In *Die Zukunft arabisch-türkischer Beziehungen. Nationales Interesse, nicht Religion als Basis der Kooperation*, Berlin: Nomos, 17-31.
- Galal, Ehab. 2010. "The Muslim Woman as a Beauty Queen." In *Journal of Arab & Muslim Media Research* 3 (3), 159-175.
- Ghobain, Elham Abdullah. 2017. "Dubbing Melodramas in the Arab World; Between the Standard Language and Colloquial Dialects." In *Arabic Language, Literature & Culture* 2(3), 49-59.
- Sari, Gülşah. 2019. "Social Media and TV Watching Metrics". In *Intimacy and Developing Personal Relationships in the Virtual World*, 96-103.
- Hachimi, Atiqa. 2015. "Good Arabic, Bad Arabic", Mapping Language Ideologies in the Arabic-speaking World. In *Zeitschrift für Arabische Linguistik* 61, 35-70.
- Hammond, Andrew. 2009. "Reading Lohaidan in Riyadh: Media and the Struggle for Judicial Power in Saudi Arabia". In *Arab Media & Society*. Online verfügbar unter: <http://www.arabmediasociety.com/?article=702>; Zugriff: 23.10.2017
- Jabbour, Jana. 2015. "An Illusionary Power of Seduction? An Assessment of Turkey's Cultural Power in the Arab World in Light of its Audio-Visual Presence in the Region". In *European Journal of Turkish Studies*. Social Sciences on Contemporary Turkey 21.
- Jabbour, Jana. 2017. "Winning Hearts and Minds through Soft Power: The Case of Turkish Soap Operas in the Middle East." In *Media in the Middle East*. Cham: Palgrave Macmillan, 145-163.
- Joubin, Rebecca. 2013. "Syrian Drama and the Politics of Dignity." In *Middle East Report* 268, 26-29.
- Joubin, Rebecca. 2016. "The Politics of the Qabaday (Tough Man) and the Changing Father Figure in Syrian Television Drama." In *Journal of Middle East Women's Studies* 12(1), 50-67.
- Kaptan, Yesim. 2013. "Proximity or Difference: The Representation of Turkish Melodramas in the Middle East and Balkans." In *Global Media Journal: Mediterranean Edition* 8(2), 1-10.

- Karlıdağ, Serpil; Bulut, Selda. 2014. "The Transnational Spread of Turkish Television Soap Operas." In *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 47, 75-96.
- Kaynak, M. Selcan. 2015. "Noor and Friends: Turkish Culture in the World." In: *Turkey's Public Diplomacy*. New York: Palgrave Macmillan, 233-253.
- Kharroub, Tamara; Weaver, Andrew J. 2014. "Portrayals of Women in Transnational Arab Television Drama Series." In *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 58(2), 179-195.
- Kraidy, Marwan M., Al-Ghazzi, Omar. 2013. "Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Public Sphere." In *Popular Communication* 11(1), 17-29.
- Kraidy, Marwan M., Al-Ghazzi, Omar. 2013. "Neo-Ottoman Cool 2: Turkish Nation Branding and Arabic-Language Transnational Broadcasting." In *International Journal of Communication* 7, 2341-2360.
- Macdonald, Duncan Black. 1924. "The Earlier History of the Arabian Nights". In *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 3, 353-397.
- Maluf, Ramez. 2003. "Dubbing into Arabic: A Trojan Horse at the Gates?" In *Lebanese American University*. Online verfügbar unter: <http://inhouse.lau.edu.lb/bima/papers/Dubbing.pdf>, Zugriff: 29.12.2018
- Maluf, Ramez. 2005. "A Potential Untapped? Why Dubbing Has Not Caught on in the Arab World." In *TBS Journal*. Online verfügbar unter: <https://www.arabmediasociety.com/a-potential-untapped-why-dubbing-has-not-caught-on-in-the-arab-world/>, Zugriff: 29.12.2018
- Mohamad, Qudah; Ziani, Abdul-Karim; Alrajehi, Menawer. 2014. "Uses and Gratifications Achieved for Jordanian and Bahraini Youths Watching Dubbed Series and Movies a Field Study on the Students of Yarmouk and Bahrain Universities." In *Cross-Cultural Communication* 10(4), 109-119.
- Nafi, Basheer M. 2009. "The Arabs and Modern Turkey: A Century of Changing Perceptions." In *Insight Turkey* 11(1), 63-82.
- Okyayuz, Şirin. 2017. "Re-assessing the 'Weight' of Translations within the Context of Translated Soap Operas." In *Babel* 63(5), 667-688.
- O'Neil, Mary Lou. 2013. "Selfish, Vengeful, and Full of Spite: The Representations of Women Who Have Abortions on Turkish Television." In *Feminist Media Studies* 13(5), 810-818.
- Panjeta, Lejla. 2014. "The Changing Soaps and Telenovela Genre: Turkish Series Impact." In *Epiphany* 7.1(2).
- Paris, Julien. 2013. "Succès et déboires des séries télévisées turques à l'international. Une influence remise en question." In *Hérodote: Revue de géopolitique de l'agriculture* 148, 156-170.
- Pekesen, Berna. 2015. "Vergangenheit als Populärkultur. Das Osmanenreich im türkischen Fernsehen der Gegenwart". In *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 140-151.
- Procházka, Stephan. 2005. "The Turkish Contribution to the Arabic Lexicon." In *Linguistic convergence and areal diffusion: case studies from Iranian, Semitic and Turkic*, 150-158.

- Salamandra, Christa. 1998. "Moustache Hairs Lost: Ramadan Television Serials and the Construction of Identity in Damascus, Syria." In *Visual Anthropology* 10(2-4), 227-246.
- Salamandra, Christa. 2007. "La télévision à l'heure du feuilleton." In *La Syrie au présent: reflets d'une société*. Sous la dir. de Baudouin Dupret, Zouhair Ghazzal, Youssef Courbage, Mohammed al-Dbiyat. Arles: Sindbad-Actes Sud, 469-476.
- Salamandra, Christa. 2008. "Creative Compromise: Syrian Television Makers between Secularism and Islamism." In *Contemporary Islam*, 2(3), 177-189.
- Salamandra, Christa. 2011. "Spotlight on the Bashār al-Asad Era: the Television Drama Outpouring." In *Middle East Critique* 20(2), 157-167.
- Salamandra, Christa. 2012. "The Muhannad Effect: Media Panic, Melodrama, and the Arab Female Gaze". In *Anthropological Quarterly* 85, 45-77.
- Seeling, Luisa. 2012. "Sanfter Siegeszug. Istanbul als TV- und Filmstandort." In *Internationale Politik* 6, November / Dezember 2012, 112-118.
- Tutal-Cheviron, Nilgün; Çam, Aydın. 2017. "La vision turque du «soft-power» et l'instrumentalisation de la culture". In *La circulation des productions culturelles : cinémas, informations et séries télévisées dans les mondes arabes et musulmans*. Sous la dir. de Dominique Marchetti et avec la collaboration de Julien Paris. Rabat, Istanbul: Centre Jacques Berque, 125-145.
- Yanardağoglu, Eylem; Karam, Imad N. 2013. "The fever that hit Arab satellite television: audience perceptions of Turkish TV series." In *Identities*, 20(5), 561-579.
- Yiğit, Ahu. 2013. "Turkish Drama in the Middle East: Secularism and Cultural Influence." In *Mediterranean Yearbook* (European Institute of the Mediterranean), 291-294.
- Yörük Zafer; Vatikiotis, Pantelis. 2013. "Soft Power or Illusion of Hegemony: The Case of the Turkish Soap Opera 'Colonialism'." In *International Journal of Communication* 7, 2361-2385.
- Zayed, Mohamed. 2013. "Turkish Drama in the Arab World: Social Impacts, Religious Reaction and Dramatic Void in the Arab World". In *Centre for Policy and Research on Turkey (ResearchTurkey)*, 2(7), 35-42.

8.3 Internetquellen

- Abu Rahhal, Layal. "Noor, a Soap Opera to Test the Moral Compass". In *Menassat*, 22.08.2008, <http://www.menassat.com/?q=en/news-articles/4480-noor-soap-opera-test-moral-compass>, Zugriff: 16.08.2018
- Barthe, Benjamin. "'Nour', feuilleton romantique turc, enfièvre des millions de femmes arabes". In *Le Monde*, 27.08.2008, http://www.lemonde.fr/europe/article/2008/08/27/nour-feuilleton-romantique-turc-enfièvre-des-millions-de-femmes-arabes_1088410_3214.html, Zugriff: 01.11.2017
- Baumstieger, Moritz. "TV-Ereignis Ramadan. Wie 30 Tage Superbowl". In *Süddeutsche Zeitung*, 27.05.2017, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-ereignis-ramadan-wie-tage-superbowl-1.3522072>, Zugriff: 13.06.2018

- Behary, Hend el-. "Turkey's Soft Power Threatened after MBC Bans Turkish Dramas". In *Egypt Independent*, 07.03.2018, <https://www.egyptindependent.com/turkeys-soft-power-threatened-after-mbc-bans-turkish-dramas/>, Zugriff: 26.10.2018
- Bilbassy-Charters, Nadia. "Leave it to Turkish Soap Operas to Conquer Hearts and Minds". In *The Middle East Channel*, 15.04.2010, <https://foreignpolicy.com/2010/04/15/leave-it-to-turkish-soap-operas-to-conquer-hearts-and-minds/>, Zugriff: 13.11.2018
- Bouali, Houda. "Istanbulwood au pays des mille et une nuits." In *Red Action*, 10.11.2017, <https://www.redaction.media/articles/istanbulwood-aux-pays-des-mille-et-une-nuits/>, Zugriff: 13.01.2018
- Butler, Daren. "Turkey's 'Brad Pitt' Stirs Wide Arab Interest". In *Reuters*, 11.03.2009, <https://www.reuters.com/article/us-turkey-mideast-soaps/turkeys-brad-pitt-stirs-wide-arab-interest-idUSTRE52A06Y20090311>, Zugriff: 01.11.2017
- Calligaris, Marius. 2011. "Das türkische Engagement im Nahen Osten". In *Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie*, August 2011, <http://www.bundesheer.at/wissen-forschung/publikationen/beitrag.php?id=2092>, http://www.bundesheer.at/pdf_pool/publikationen/3142_11_tuerkei_naher_osten_calligaris.pdf, Zugriff: 25.08.2018
- Carney, Joshua. "Pandora's Screen? Turkish Programming in the Arab world". In *Arab Media Report*, 11.03.2013, <http://arabmediareport.it/lo-schermo-di-pandora-la-diffusione-die-programmi-turchini-mondo-arabo/?lang=en>, Zugriff: 24.10.2017
- Clec'h, Julian. "Der schöne Mohannad. Eine türkische Fernsehserie wird Beziehungsratgeber in der arabischen Welt". In *Le Monde diplomatique*, 10.10.2008, <https://monde-diplomatique.de/artikel/!817734>, Zugriff: 23.10.2017
- Darrah, Usahma Felix. "'Frevelhafte Programme'. Arabisches Ramadan-Fernsehen testet gesellschaftliche Schranken". In *Neue Zürcher Zeitung*, 17.10.2008, <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/frevelhafte-programme-1.1121751>, Zugriff: 23.10.2017
- Delorme, Florian. "Séries: La communion cathodique (2/3). Fatmagül, Gumüş, Le siècle magnifique: les soap-opéras turcs entre conservatisme et féminisme", 08.11.2016. In *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/series-la-communion-cathodique-24-fatmagul-gumush-le-siecle-magnifique-les>, Zugriff 23.10.2017
- Dulaimi, Jumana al-. "Aṭār al-musalsalāt at-turkīya fī l-mağmuʿ al-ʿarabī min al-ğānibayn al-iğtimaʿī wa l-luğawī". In *Al-Waṭan*, 11.03.2010, <https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/03/11/191876.html>, Zugriff: 13.11.2017
- Freuler, Regula. "Kitsch und Krieger. Türkische Serien." In *Neue Zürcher Zeitung am Sonntag*, 22.03.2016, <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/>, Zugriff: 22.11.2017
- Gamal, Muhammad Y. 2008. "Audiovisual Translation in the Arab World: A Changing Scene". https://www.researchgate.net/publication/263846928_Audiovisual_Translation_in_the_Arab_World_A_Changing_Scene, Zugriff: 19.07.2018
- Garapon, Béatrice; Villez, Barbara. "Diziler: les séries télévisées turques." In *TV/Séries* 13/2018, <https://journals.openedition.org/tvseries/2303>, Zugriff: 13.11.2018

- Gemawi, Jinane. "Kayfa yatimmu l-iḥtiyār bayna l-lahğāt al-ʿarabīya.. li d-dablağa?" In *As-Saḡīr*, 04.07.2012, <http://www.bostah.com/كيف-يتم-الاختيار-بين-اللهجات-العربية-للدبلجة؟.html>, Zugriff: 13.11.2017
- Gonzalez-Quijano, Yves. 2011. "L'attraction de la modernité 'à la turque' dans le monde arabe à travers les productions audio-visuelles". In *La Turquie au Moyen-Orient. Le retour d'une puissance régionale?* CNRS éditions, 115-126. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685055>, Zugriff: 18.08.2018
- Gubash, Charlene. "Soap Opera Upends Traditional Arab Gender Roles". In *NBC News*, 31.07.2008, http://worldblog.nbcnews.com/_news/2008/07/31/4376465-soap-opera-upends-traditional-arab-gender-roles?lite, Zugriff: 25.10.2017
- Hackensberger, Alfred. "Siegeszug einer religiös verbotenen Seifenoper". In *Die Welt*, 06.08.2008, <http://www.welt.de/politik/article2280238/Siegeszug-einer-religioes-verbotenen-Seifenoper.html>, Zugriff: 24.10.2017
- Höhler, Gerd. "Türkische Skandalserie verärgert Israel". In *Frankfurter Rundschau*, 19.10.2009, <http://www.fr.de/politik/konflikt-zwischen-ankara-und-jerusalem-tuerkische-skandalserie-veraergert-israel-a-1074546>, Zugriff: 01.10.2018
- Kamal, Osama. "Black and White". In *Al-Ahram Weekly* No. 1008, 22.-28.07.2010, <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2010/1008/entertain.htm>, Zugriff: 29.06.2018
- Karasu, Kristina. "Das letzte Wort hat immer der Mann". In *Deutschlandfunk*, 01.02.2018, https://www.deutschlandfunk.de/tuerkische-fernsehserien-das-letzte-wort-hat-immer-der-mann.807.de.html?dram:article_id=409745, Zugriff: 18.08.2018
- Khouja, Salma. "Les séries turques au Maroc, décryptage d'une obsession nationale". In *Huffington Post Maghreb*, 23.10.2016, http://www.huffpostmaghreb.com/2016/10/23/series-turques_n_12607844.html, Zugriff: 25.10.2017
- Kimmelmann, Michael. "Turks Put Twist in Racy Soaps". In *The New York Times*, 17.06.2010, <https://www.nytimes.com/2010/06/18/arts/18abroad.html>, Zugriff: 18.08.2018
- Köhne, Gunnar. "Unmoralische Sehnsüchte. Die türkische Soap "Nur" fasziniert ihr arabisches Publikum". In *Deutschlandfunk*, 10.09.2008, https://www.deutschlandfunk.de/unmoralische-sehnsuechte.691.de.html?dram:article_id=51967, Zugriff: 18.08.2018
- Krüger, Karen. "Eine kulturelle Revolution". In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.11.2012; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tuerkische-fernsehserien-eine-kulturelle-revolution-11963627.html>, Zugriff: 23.10.2017
- Laub, Karin; Nammari, Dalia. "Soap Opera Is Turning Arab World". In *Associated Press*, 28.07.2008, http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/07/28/soap_opera_is_turning_arab_world/, Zugriff: 13.08.2018
- Manşūr, ʿAlām. "Ad-dirāmā at-turkīya wa ġazw al-ʿaql al-ʿarabī." In *Ad-Dustūr*, 03.01.2014, <https://www.addustour.com/articles/الدراما-التركية-وغزو-العقل-العربي>, Zugriff: 22.11.2017
- Martens, Michael. "Der Rächer der türkischen Witwen". In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.01.2010, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/eklat-um-tal-der-woelfe-der-raeher-der-tuerkischen-witwen-1907631.html>, Zugriff: 01.10.2018

- Nawa, Fariba. "Turkish soap operas' portrayal of women stirs controversy". In *Public Radio International* (PRI), 26.04.2017, <https://www.pri.org/stories/2017-04-26/turkish-soap-operas-portrayal-women-stirs-controversy>, Zugriff: 29.10.2017
- Ott, Claudia. "Magische Märchenstunde". In *Zeit online*, 27.10.2017, <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2017/04/tausendundeine-nacht-geschichten-orient-okzident>, Zugriff: 26.04.2018
- Qleibo, Ali. "Leisure, Love, and Fashion Turkish Soap Operas in Palestine". In *This Week in Palestine*, Issue No. 167, March 2012, <http://archive.thisweekinpalestine.com/details.php?id=3645&edid=204>, Zugriff: 18.10.2017
- Ramadan, Dunja. "Verbotene Liebe" In *Süddeutsche Zeitung* online. 08.03.2018, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tuerkische-tv-serien-zu-freizuegig-fuer-saudi-arabien-1.3897834>, Zugriff: 18.03.2018
- Salamandra, Christa. 2010. "Dramatizing Damascus: The Cultural Politics of Arab Television Production in the Satellite Era". In *The Copenhagen University Islam Lecture Series*. <https://islam.ku.dk/lectures/Salamandra140410.pdf>, Zugriff: 13.01.2018
- Sameer, Magdy. "Ad-dirāmā at-turkīya... al-quwwa an-nāʿima llatī tadḥulu ʿilā buyūt kull al-ʿarab." In *Raṣīf* 22, 07.05.2017, <https://raseef22.com/culture/2017/05/07/الدراما التركية... القوة الناعمة التي تدخل الى بيوت كل العرب>, Zugriff: 22.11.2017
- Sarkis, Mona. "Ramadan-Soap sorgt für Aufruhr". In *Neue Zürcher Zeitung*, 23.06.2017. <https://www.nzz.ch/feuilleton/tv-serie-ueber-den-is-ramadan-soap-sorgt-fuer-aufruhr-ld.1302402>, Zugriff: 14.07.2018
- Sofuoğlu, Murat. "The Giddy Rise of Turkish Television Series". In *TRT World - Medium*, 27.01.2017, <https://medium.com/trt-world/the-giddy-rise-of-turkish-television-series-5f6c5b456a0c>, Zugriff: 23.10.2017
- Soltane, Amira. "Nessma TV adapte comme la 2M la "darija" aux séries turques." In *L'Expression*, 10.01.2016. <https://www.djazairess.com/fr/lexpression/233108>, Zugriff: 13.11.2018
- Spindle, Bill. 2011. "Why Harry Potter's Latest Trick Is to Speak a Syrian Dialect. Arabic Dubbing Boom Prompts Dilemmas; Viewers Chuckle at Egyptian 'Law & Order'". In *The Wall Street Journal*, 26.07.2011, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303661904576456580655391702>, bzw. in *Gulf News*, 01.08.2011, <http://gulfnews.com/life-style/celebrity/what-s-in-a-dialect-1.845362>, Zugriff: 23.10.2017
- Tamimi, Jumana al-. "Challenge of the Turkish Soap Operas". In *Gulf News*, 01.04.2012, <http://gulfnews.com/business/features/challenge-of-the-turkish-soap-operas-1.1002249>, Zugriff: 25.10.2017
- Toprak, Cigdem: "Wie TV-Soaps arabische Scheidungsraten steigern". In *Die Welt*, 03.01.2015, <https://www.welt.de/kultur/medien/article135971770/Wie-TV-Soaps-arabische-Scheidungs-raten-steigern.html>, Zugriff: 25.10.2017
- Williams, Nathan. "The Rise of Turkish Soap Power". In *BBC News*, 27.06.2013, <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-22282563>, Zugriff: 24.10.2017
- Worth, Robert F. "TV shows cause controversy in Arab world". In *New York Times*, 27.09.2008, http://www.nytimes.com/2008/09/27/world/africa/27iht-arabtv.1.16524068.html?_r=0, Zugriff: 23.10.2017

Wulff, Hans Jürgen. "Lexikon der Filmbegriffe." Online im Internet verfügbar unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php>. Zugriff: 05.03.2018

Yūsuf, M. "Hakaḍa tatimmu dablaḡat ad-dirāmā at-turkīya ʿilā l-ʿarabīya wa sūriyā tantaqimu baʿd at-tawra!". In *Aš-Šurūq* 31.01.2013. <https://www.echoroukonline.com/هكذا-تتم-دبلجة-الدراما-التركية/>, Zugriff: 13.11.2018

8.3.1 Dokumentationen, Zeitungsartikel und Beiträge ohne Autorenangabe

Akhberek: "7 asbāb ḡaʿalat al-ʿarab tudminu l-musalsalāt at-turkīya". 21.11.2014. <http://akhberek.com/culture/2014/11/21/7-أسباب-جعلت-العرب-تُذمن-المسلسلات-التركية>, Zugriff: 10.11.2017

Daily Sabah Arabic: "Li awwal marra... ad-dirāmā at-turkīya tatakallamu l-lahḡa al-ḡazāʿirīya". 11.11.2016. <https://www.dailysabah.com/arabic/tv-movies/2016/11/11/for-the-first-time-turkish-drama-speak-algerian-dialect>, Zugriff: 13.01.2018

Daily Sabah English: "Turkish soap opera to air for first time in Tunisian Arabic". 11.11.2016. <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2016/01/14/turkish-soap-opera-to-air-for-first-time-in-tunisian-arabic>, Zugriff: 13.01.2018

Deloitte. 2014. "World's Most Colorful Screen. TV Series Sector in Turkey". Istanbul: Deloitte Turkey. <https://www2.deloitte.com/tr/en/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/turkish-tv-series-industry.html>, Zugriff: 31.08.2018

Deutscher Bundestag. 2016. "Die Interessen des Iran und der Türkei in Syrien". Wissenschaftliche Dienste. <https://www.bundestag.de/blob/419330/5c3bd6ad5eae20bba55bce003fbbdaef/wd-2-001-16-pdf-data.pdf>, Zugriff: 19.11.2018

The Economist: "Dubstars." 04.11.2011. <https://www.economist.com/newsbook/2011/07/04/dubstars>, Zugriff 01.03.2019

The Economist: "The rise and fall of Egyptian Arabic." 31.01.2018. <https://www.economist.com/prospero/2018/01/31/the-rise-and-fall-of-egyptian-arabic>, Zugriff 01.03.2019

France 24. "Nour", le feuilleton briseur de couple". 11.08.2008, <http://observers.france24.com/fr/content/20080811-nour-feuilleton-briseur-couple-turque-mohanned>, Zugriff: 24.10.2017

Al-Ġarīda: "Āl aš-Šayḥ: musalsal Nūr yuḡaribu llāh wa rasūlahu". 27.07.2008, <http://www.aljarida.com/articles/1461733528023623100/>, Zugriff: 13.08.2018

"Kismet: How Soap Operas Changed the World". 2013. Dokumentarfilm von Nina-Maria Paschalidou zum Phänomen des Erfolgs türkischer Fernsehserien in der arabischen Welt und in Griechenland- abrufbar unter: <http://www.aljazeera.com/programmes/witness/2013/11/kismet-how-soap-operas-changed-world-20131117152457476872.html>, und auf YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=NX8Un4nneXg>, Zugriff: 23.10.2017

An-Nahār: "'Maḡmūʿa MBC' tuwaqqifu ʿaraḍ al-musalsalāt at-turkīya...al-ḡalfīya wa l-sabab", 04.03.2018. <https://www.annahar.com/article/767196-مجموعة-mbc->, Zugriff: 08.03.2018

The National: "Arab viewers get taste of different cultures with translated TV shows in the UAE". 18.11.2017. <https://www.thenational.ae/arts-culture/arab-viewers-get-taste-of-different-cultures-with-translated-tv-shows-in-the-uac-1.676810>, Zugriff: 01.03.2019

Ar-Riyād: "Ar-Riyād 'atrahū s-su'āl al-kabīr: mā sabab i'ṣṣāb al-ʿarab bi 'Sanawāt aḍ-Ḍayā'". 15.08.2008. <http://www.alriyadh.com/367472>, Zugriff: 17.08.2018

Aš-Šams: "Al-musalsalāt at-turkīya bi nakha l-fanānīn as-sūrīyīn." In *Aš-Šams* online, 11.03.2015. http://www.ashams.com_article_162048-المسلسلات-التركية-بنكهة-الفنانين-السوريين, Zugriff: 13.11.2017

Der Standard: "Ankara kritisiert Absetzung türkischer Seifenopern im Saudi-TV". 07.03.2018, <https://derstandard.at/2000075641367/Ankara-kritisiert-Absetzung-tuerkischer-Seifenopern-im-Saudi-TV>, Zugriff: 08.03.2018

Tekiano: "Feuilleton turc doublé en Tunisie « Kloub Erromen » قلوب الرمان sur Nessma à partir du 11 janvier (vidéos)". 11.01.2016, <https://www.tekiano.com/2016/01/11/feuilleton-turc-double-en-tunisien-kloub-erromen>, Zugriff: 07.11.2018

Le Temps. "Quand les Turcs parlent Tunisie...!" 18.02.2017. <http://www.letemps.com.tn/article/101732/quand-les-turcs-parlent-tunisien>, Zugriff: 13.01.2018

Al-Wasat: "Bi raʿyik, mā hiya al-lahḡa al-ʿaqrab li qalb al-mušāhidīn fi dablaḡat al-musalsalāt?" 12.05.2017. <http://www.alwasatnews.com/news/1223959.html>, Zugriff: 23.11.2017

8.3.2 Episoden der Fernsehserie *Žāsūr w aḡ-Žamīla* / *Cesur ve Güzel* im Internet

Sämtliche Episoden der Fernsehserie *Cesur ve Güzel* sind in der türkischen Originalversion unter folgendem Link verfügbar: <https://www.startv.com.tr/video/arsiv/dizi/cesur-ve-guzel?ord=1&filterRadio=Episode>, Zugriff: 06.05.2018

Mit arabischen Untertiteln sind alle Folgen der Fernsehserie *Cesur ve Güzel* unter folgendem Link zu finden: <http://tv.alarab.com/series-6409-جسور-والجميلة>, Zugriff: 06.05.2018

Die synchronisierten Episoden der Serie *Cesur ve Güzel* sind unter folgenden Links abrufbar: <https://www.farfeshplus.com/Video.asp?ZoneID=1360#rpctoken=1481079022&forcesecure=1>, http://www.shayef.net/series_page.asp?ZoneID=1360, Zugriff: 06.05.2018

8.4 Enzyklopädien, Wörterbücher und Grammatiken

Aldoukhi, Rima; Procházka, Stephan; Telič, Anna; Grigoryan, Narine. 2014. *Lehrbuch des Syrisch-Arabischen 1. Praxisnaher Einstieg in den Dialekt von Damaskus*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Aldoukhi, Rima; Procházka, Stephan; Telič, Anna; Grigoryan, Narine. 2014. *Lehrbuch des Syrisch-Arabischen 2. Damaszenisch für Fortgeschrittene*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Barthel, Günter u. Stock, Kristina Stock (Hrsg.). 1994. *Lexikon Arabische Welt*. Wiesbaden: Reichert.

Barthélemy, Adrien: 1935-1954. *Dictionnaire arabe-français. Dialectes de Syrie: Alep, Damas, Liban, Jérusalem*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Behnstedt, Peter; Woidich, Manfred. 2011. *Wortatlas der arabischen Dialekte. Band I. Mensch, Natur, Fauna und Flora*. Leiden/Boston: Brill.

Behnstedt, Peter; Woidich, Manfred. 2014. *Wortatlas der arabischen Dialekte. Band III. Verben, Adjektive, Zeit und Zahlen*. Leiden/Boston: Brill.

- Chaker-Sultani, Jinane; Milelli, Jean-Pierre. 2017. *Dictionnaire français-libanais, libanais-français*. 3ème édition. Crespières: Les Éditions Milelli.
- Cowell, Mark W. 2005. *A Reference Grammar of Syrian Arabic (based on the Dialect of Damascus)*. Washington, DC: Georgetown University Press.
- Ersen-Rasch, Margarete. 2004. *Türkische Grammatik für Anfänger und Fortgeschrittene*. 2. Auflage. Ismaning: Max Hueber Verlag.
- Gibb, H. A. R. [et al.] (Hrsg.). 1960-2002. *The Encyclopaedia of Islam: New Edition*. Bde. 1-11. Leiden: Brill. Online-Version.
- Grotzfeld, Heinz. 1965. *Syrisch-arabische Grammatik: (Dialekt von Damaskus)*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kıyıcı, Osman Nazım. 2015. PONS Kompaktwörterbuch Türkisch-Deutsch, Deutsch-Türkisch. Stuttgart: Pons.
- Steuerwald, Karl. 1987. *Deutsch-Türkisches Wörterbuch*. 2. Auflage. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Steuerwald, Karl. 1988. *Türkisch-Deutsches Wörterbuch*. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Stowasser, Karl; Ani, Moukhtar. 2004. *A Dictionary of Syrian Arabic: English-Arabic*. Washington, DC: Georgetown University Press.
- Wehr, Hans. 1985. *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart: Arabisch-Deutsch*. 5. Auflage. Wiesbaden: Harrassowitz.

8.4.1 Online-Wörterbücher

- Einsprachig: <http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>
 Mehrsprachig: <http://www.almaany.com/en/dict/ar-en/>
<http://www.arabdict.com>

VICAV, Vienna Corpus of Arabic Varieties. Onlinewörterbuch für arabische Dialekte des Instituts für Orientalistik der Universität Wien in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Akademie für Wissenschaften. <https://vicav.acdh.oeaw.ac.at/>, letzter Zugriff: Februar 2019

9. ANHANG

9.1 Die Entwicklung der Exportumsätze türkischer Fernsehserien (2008-2016)



Abb. 19: Exportumsätze türkischer TV-Serien 2008-2016³³²

9.2 Eine Auswahl der beliebtesten türkischen Fernsehserien in der arabischen Welt

Türkischer Serientitel / Ausstrahlung im türkischen Fernsehen	Arabischer Serientitel
<i>20 Dakika</i> (2013) "20 Minuten"	<i>20 Daqīqa</i> "20 Minuten"
<i>Acı Hayat</i> (2005-2007) "Bitteres Leben"	<i>Dumūʿ al-Ward</i> "Tränen der Rosen"
<i>Adını Feriha Koydum</i> (2011–2012) "Ich gab ihr den Namen Feriha"	<i>Asmaytuha Farīḥa</i> "Ich nannte sie Farīḥa"
<i>Aliye</i> (2004-2006) "Aliye"	ʿAlyā "ʿAlyā"
<i>Asi</i> (2007–2009) "Rebellisch"	ʿĀṣī "Rebellisch"
<i>Aşk-ı Memnu</i> (2008–2010) "Verbotene Liebe"	<i>Al-ʿİşq al-Mamnuʿ</i> "Verbotene Liebe"
<i>Aşk ve Ceza</i> (2010-2011) "Liebe und Strafe"	<i>Al-Ḥubb w al-ʿİqāb</i> "Liebe und Strafe"
<i>Ask Yeniden</i> (2015–2016) "Abermals Liebe"	<i>Ḥubbek Darbānī</i> (im tunes.-arab. Dialekt synchronisiert https://www.nessma.tv/fr/serie/hobbek-derbeni/) "Deine Liebe hat mir den Verstand geraubt"
<i>Asmalı Konak</i> (2002-2003)	<i>Qaṣr al-Ḥubb</i>

³³² Außenwirtschaft der WKO: Die spannendsten Branchen. Türkei, S. 9.

"Das weinberankte Herrenhaus"	"Schloss der Liebe"
<i>Ayrılık</i> (2009) "Trennung"	<i>Şarhat Hağr</i> "Schrei eines Steins"
<i>Binbir Gece</i> (2006-2009) "Tausendundeine Nacht"	<i>Wa yabqā l-Ḥubb</i> "Die Liebe bleibt"
<i>Bir Bulut Olsam</i> (2009) "Wenn ich eine Wolke wäre"	<i>Nārīn</i> "Nārīn"
<i>Bir Çocuk Sevdim</i> (2011-2012) "Ein Kind, das ich liebte"	<i>Aḥbabtu Tıfla</i> "Ich liebte ein Mädchen"
<i>Bitmeyen Şarkı</i> (2010-2011) "Endloses Lied"	<i>Uğniyat al-Ḥubb</i> "Liebeslied"
<i>Çemberimde Gül Oya</i> (2004) "Kranz aus gehäkelten Rosen"	<i>İklīl al-Ward</i> "Blumenkranz"
<i>Cesur ve Güzel</i> (2016-2017) "Mutig und schön"	<i>Gasūr wa l-Ḡamīla</i> ³³³ "Der Mutige und die Schöne"
<i>Deli Yürek</i> (1999–2002) "Verrücktes Herz"	<i>Qalb Şuğāʿ</i> "Mutiges Herz"
<i>Dila Hanım</i> (2012-2014) "Frau Dila"	<i>Dīlā Hānum</i> "Frau Dīlā"
<i>Diriliş Ertuğrul</i> (2014 - lfd.) "Die Auferstehung des Ertuğrul"	<i>Qiyāmat Artuğrul</i> "Die Auferstehung des Artuğrul"
<i>Dudaktan Kalbe</i> (2007-2009) "Von den Lippen zum Herzen"	<i>Daqqāt Qalb</i> "Herzklopfen"
<i>Ezel</i> (2009–2011) "Ezel" (wörtl. "Ewigkeit")	<i>İzīl</i> "İzīl"
<i>Fatmagül'ün Suçu Ne?</i> (2010–2012) "Was ist Fatmagüls Schuld?"	<i>Fāṭma</i> "Fāt(i)ma"
<i>Gönülçelen</i> (2010-2011) "Die Herzensbrecherin"	<i>Bāʾiʿa l-Ward</i> "Die Blumenverkäuferin"
<i>Gümüş</i> (2005–2007) "Gümüş" (wörtl. "Silber")	<i>Nūr</i> "Nūr" (wörtl. "Licht")
<i>Hanımın Çiftliği</i> (2009-2011) "Das Landgut der Dame"	<i>Sayyidat al-Mazraʿa</i> "Die Herrin des Landguts"
<i>Hayat Devam Ediyor</i> (2011-2013) "Das Leben geht weiter"	<i>Ḥayāt</i> "Ḥayāt" (Name der Protagonistin)
<i>Ihlamurlar Altında</i> (2005–2007) "Unter Linden"	<i>Sanawāt ad-Ḍayāʿ</i> "Verlorene Jahre"
<i>İntikam</i> (2013–2014) "Rache"	<i>Al-Intiqām</i> "Rache"
<i>Karadayı</i> (2012-2015) "Onkel Kara" - Wortspiel aus <i>Kabadayı</i> (wörtl. "Der starke Mann") und dem Nachnamen des Protagonisten Mahir Kara, der von seinem Neffen in der Serie <i>Karadayı</i> liebevoll "Onkel Kara" genannt wird	<i>Al-Qabaḍāy</i> "Der das Gesetz in die eigene Hand nimmt" (freier übersetzt; wörtl. Bedeutung: "Der starke Mann")
<i>Kara Para Aşk</i> (2014-2015) "Schwarzgeldliebe"	<i>Al-ʿİşq al-Aswad</i> "Schwarze Liebe"

³³³ Aus Gründen der Einheitlichkeit wird der arabische Titel der analysierten Serie an dieser Stelle in der hochsprachlichen Form transkribiert.

Kara Sevda (2015–2017) "Schwarze / dunkle Liebe"	Ḥubb ʿaʿmā "Blinde Liebe"
Kavak Yelleri (2007-2011) "Pappelwinde" (in übertragener Bedeutung auch: "Luftschlösser")	Sanawāt aṣ-Ṣafṣāf "Jahre der Weiden"
Kiraz Mevsimi (2014-2015) "Kirschensaison"	Mawsim al-Karaz "Kirschensaison"
Küçük Gelin (2013-2015) "Junge Braut" (freier: "Kinderbraut")	Zahrat al-Qaṣr "Palastblume"
Kurtlar Vadisi (2003–2005) "Tal der Wölfe"	Wādī aḍ-Ḍiʿāb "Tal der Wölfe"
Kurt Seyit ve Şura (2014) "Kurt Seyit und Şura"	Layṭ wa Nūra "Layṭ und Nūra"
Kuzey Güney (2011–2013) "Kuzey Güney"; die Namen der Serienprotagonisten entsprechen den türkischen Bezeichnungen für "Norden" bzw. "Süden".	ʿAwdat Muḥannad "Muḥannads Rückkehr"
Lale Devri (2010-2014) "Tulpenzeit"	Laylā "Laylā"
Menekşe ile Halil (2007-2008) "Menekşe und Halil"	Mīrnā wa Ḥalīl "Mīrnā und Ḥalīl"
Muhteşem Yüzyıl (2011–2014) "Das prächtige Jahrhundert"	Ḥarīm as-Sulṭān "Der Harem des Sultans"
Öyle Bir Geçer Zaman Ki (2010-2013) "Wie die Zeit vergeht"	ʿAla Marr az-Zamān "Wie die Zeit vergeht"
Sıla (2006-2008) "Sıla"	Sīlā "Sīlā"
Son (2011-2012) "Das Ende"	Luġz al-Māḍī "Rätsel der Vergangenheit"
Suskunlar (2012) "Die Schweigsamen"	Luṣbat aṣ-Şamt "Spiel des Schweigens"
Tatar Ramazan (2012-2014) "Tatar Ramazan"	Tatar Ramaḍān "Tatar Ramaḍān"
Tek Türkiye (2007-2011) "Einzig die Türkei"	Al-Ard at-Ṭayyiba "Das gute Land"
Umutsuz Ev Kadınları (2011 - lfd.) "Desperate Housewives" (türkische Adaption der amerikanischen TV-Serie)	Nisāʾ Ḥāʾirāt (wörtl.) "Verwirrte Frauen"
Yabancı Damat (2004-2007) "Der ausländische Bräutigam"	Al-Ġarīb "Der Fremde"
Yaprak Dökümü (2006–2010) "Das Fallen der Blätter"	Al-Awrāq al-Mutasāqīṭa "Die fallenden Blätter"
Yer Gök Aşk (2010-2013) "Liebe liegt in der Luft" (freier übersetzt)	Ḥubb fī Mahabb ar-Rīḥ "Liebe vom Wind umweht"
Yüsek Sosyete (2016) "High Society"	Aṭ-Ṭabqa al-Muḥmalīya "High Society"

Weitere türkische Serien in arabischer Synchronfassung oder mit arabischen Untertiteln sind auf dieser Internetseite zu finden: <http://www.panet.co.il/series/v1/category/17/1> (Zugriff: 31.08.2018).

9.3 Türkische Serien humoristisch betrachtet

Schau du erst einmal, wie viel sie ihm bezahlt haben, damit er (überhaupt) spricht!

Schau, mit welch schönen Worten der Held in der Serie seine Frau anspricht?



Abb. 20: Karikatur: Wie Frauen und Männer türkische Serienhelden sehen³³⁴

Wie geht's euch, Mädels?

Fesch!

Unglaublich!

Woow!



Abb. 21: Karikatur: Schwärmerei für den Hauptdarsteller der Serie *Nūr*³³⁵

³³⁴ Akhbarek: 7 'asbāb ḡa'alat al-'arab tudminu l-musalsalāt at-turkīya.

³³⁵ ibid.

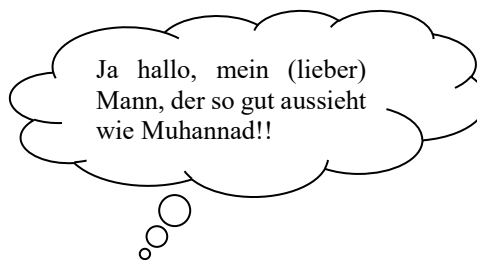
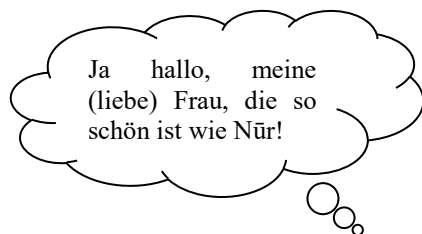


Abb. 22: Karikatur: "Liebe alla turca"³³⁶



Abb. 23: Karikatur "Die Sucht nach türkischen Fernsehserien"³³⁷

³³⁶ www.alkutnet.com/vb/showthread.php/77632-المسلسلات-التركية (Zugriff: 01.09.2018).

³³⁷ <http://islahnews.net/168450.html> (Zugriff: 01.09.2018)

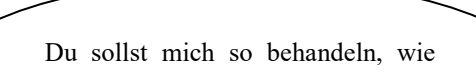
Was soll das? Alle Zeitungen und Zeitschriften schreiben über nichts anderes als Lamīs und Yaḥyā bzw. Yaḥyā und Lamīs!!!




Abb. 24: Karikatur: Der Einfluss türkischer Fernsehserien auf die Gesellschaft³³⁸

Unfassbar, dass unsere Gesellschaft so schnell und in diesem Ausmaß beeinflusst wird.

³³⁸ Lamīs und Yaḥyā sind die Namen der Protagonisten der Serie *Sanawāt aḍ-Ḍayāʿ* ("Verlorene Jahre"). Die Karikatur ist nur über einen Screenshot bei Eingabe des Suchbegriffs "كاريكاتير مسلسلات تركية" auf Google in der Ansicht "Bilder" abrufbar.



Du sollst mich so behandeln, wie Muhannad mit Nür umgeht, denn ich bin nicht weniger wert als sie.



Hör schon
auf, Lamīs.



Abb. 27: Karikatur: "Türkische Fernsehserien"³⁴¹

Schnell, schnell!
Ich will die
synchronisierte
türkische Serie
erwischen!



Abb. 28: Karikatur: Auswirkungen der Ausstrahlung türkischer Fernsehserien auf die Gesellschaft in arabischen Ländern³⁴²

³⁴¹ <http://www.omanlover.org/vb/f28/89836> (Zugriff: 20.09.2018).

³⁴² Die Karikatur ist nur über einen Screenshot bei Eingabe des Suchbegriffs "کاريکاتير مسلسللات تركيه" auf Google in der Ansicht "Bilder" abrufbar.



Abb. 29: Karikatur: "Scheidungsfälle aufgrund der türkischen Serie *Nur*"³⁴³



Abb. 30: Karikatur: "Deutlicher Anstieg der Scheidungsraten"³⁴⁴

³⁴³ <http://noudyhind.ahlamontada.com/t24-topic> (Zugriff: 01.09.2018).

³⁴⁴ <http://www.startimes.com/f.aspx?t=21896440> (Zugriff: 01.09.2018).

Meine Frau zieht sich die Serie "Verlorene Jahre" rein, und ich gebe mir die Serie der "durch Ratenzahlungen verlustreichen Jahre".



Abb. 31: Karikatur: Jedem das Seine³⁴⁵



Vor der Serie *Nūr*

Während der Serie *Nūr*

Nach der Serie *Nūr*

Abb. 32: Karikatur: Die Auswirkungen des Konsums türkischer Serien³⁴⁶

³⁴⁵ <http://www.startimes.com/f.aspx?t=21896440> (Zugriff: 01.09.2018).

³⁴⁶ <https://v.3bir.net/217403/> (Zugriff: 01.09.2018).

Oh Herr, verleihe unseren Männern Schönheit, wie Du Muhannad Schönheit verliehen hast.
Oh Herr, schenke ihrer Haut Feuchtigkeit, ihrem Haar Weichheit und Glätte, und färbe ihre Augenbrauen blond! Verleihe ihrer gesamten Erscheinung Glanz, und statte sie mit breiten Schultern und glühenden Lippen aus.

Oh Herr! Stifte Frieden und Glück zwischen Muhannad und Nür und vereinige uns mit ihnen am Tag der Auferstehung!
Bewahre sie, oh Herr, vor der Missgunst der Neider und vor Intrigen Streitsüchtiger.



Abb. 33: Karikatur: Gebete weiblicher Fans türkischer Fernsehserien³⁴⁷



Abb. 34: Karikatur: Vernachlässigung familiärer Pflichten aufgrund exzessiven Konsums türkischer Serien³⁴⁸

³⁴⁷ <https://v.3bir.net/217403/> (Zugriff: 01.09.2018).

³⁴⁸ <https://v.3bir.net/274891/> (Zugriff: 01.09.2018).

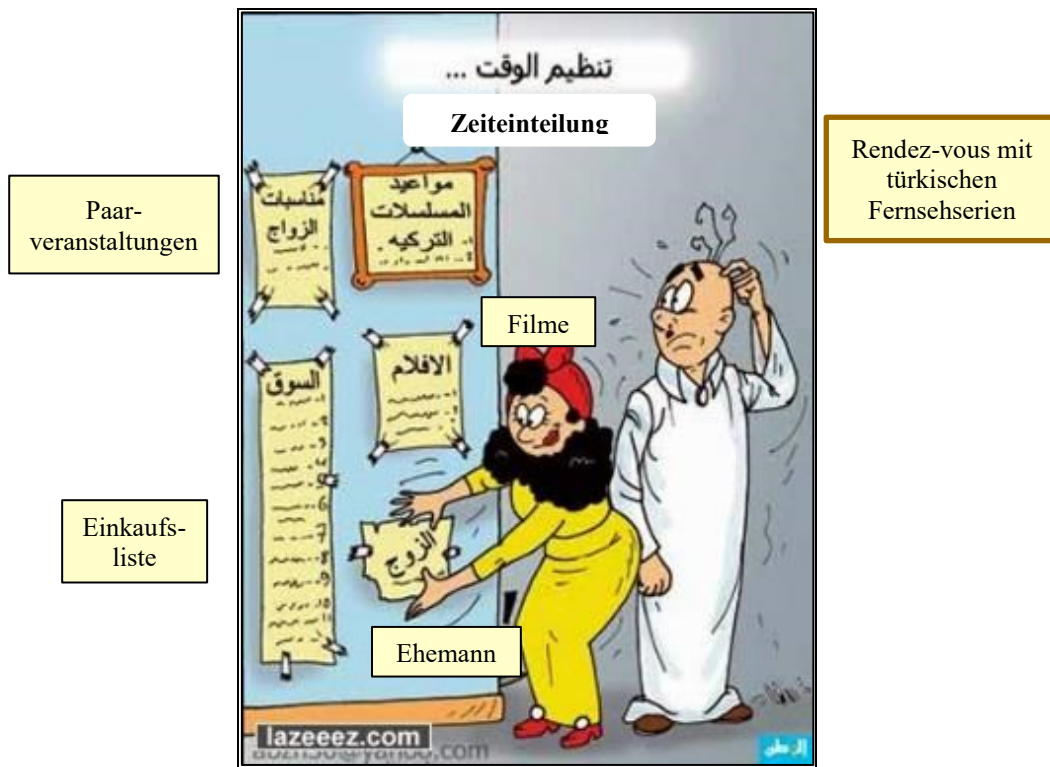


Abb. 35: Karikatur: Prioritätensetzung in Zeiten türkischer Fernsehserien³⁴⁹



Abb. 36: Karikatur: "Haben türkischen Serien einen Einfluss darauf, wie Männer die Frau wahrnehmen?"³⁵⁰

³⁴⁹ <http://s3edblog.blogspot.com/2014/02/Comics-for-time-management.html> (Zugriff:20.09.2018).

³⁵⁰ <http://www.omanlover.org/vb/f28/89836-التركية-المسلسلات-كاريكاتير> (Zugriff: 20.09.2018).

6) Weil sie ihrem Geliebten das Herz brechen wollte. Hör auf, 'Utwa! Schau zu, dann wirst du schon verstehen!

5) Gut, und warum hat Lamīs mit einem anderen geflirtet?

4) Weil er sie in der Episode davor verletzt hat!

3) Gut, eine Frage: Warum hat Lamīs ihren Geliebten einfach so verlassen?

2) Wirklich, das freut mich; sie wird dir bestimmt seeeehr gefallen!

1) Schatz, ich habe mich heute entschlossen, mir mit dir deine türkische Serie anzuschauen!

Politik des Madigmachens



Abb. 37: Karikatur: Wie man sich erfolgreich vor grassierendem Serienfieber schützt³⁵¹

11) Und so schafft man es, das Match doch noch zu sehen, he, he, he!

10) Ach, mein Kopf, mein Kopf, du nervst mich, Mann! Ich werde mir die Serie drinnen ansehen.

9) Und darüber hinaus hat er sie von der Straße aufgelesen. Wie kann sie nur so sein und ihm so etwas antun?

8) Ufff! Schluss jetzt, 'Utwa! Lass mich in Ruhe fernsehen!

7) Und er hat sich mit einer anderen verlobt, um sie (Lamīs) eifersüchtig zu machen. Wie dumm die beiden doch sind!

³⁵¹ <http://www.d1g.com/gallery/show/4639041> (Zugriff: 20.09.2018).

Raum zum Wechseln
der **Moral**

Raum zum Wechseln der
Kleidung

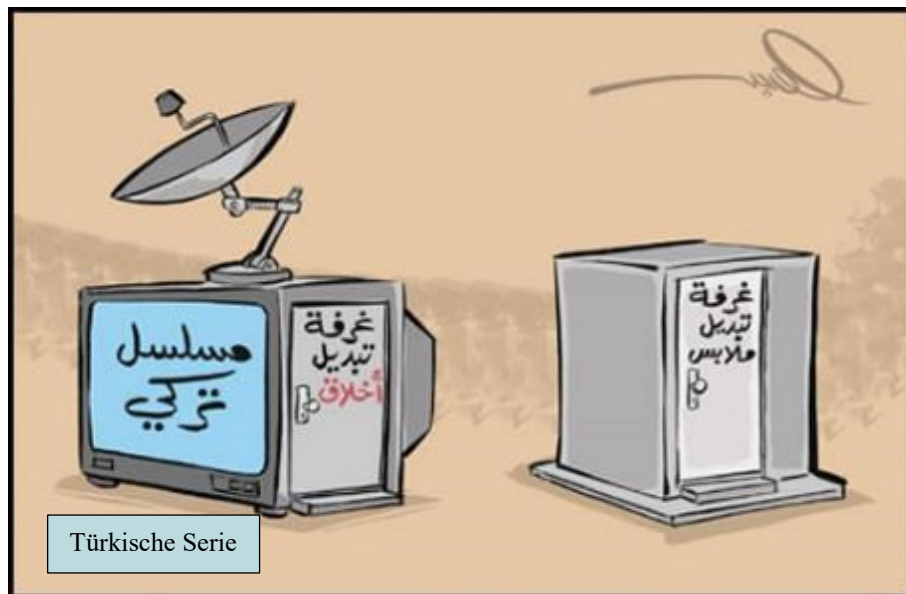


Abb. 38: Karikatur: Kritik am Fernsehen als Moralvermittlungsinstanz³⁵²



Abb. 39: Karikatur: Der Konsum türkischer Serien entzieht der arabischen Gesellschaft den Sinn für Anstand, Moral und Tradition³⁵³

³⁵² <http://www.rasheed-b.com/2008/08/01/get-muhanad-personal-email-address/> (Zugriff: 20.09.2018).

³⁵³ <http://www.awda-dawa.com/pages/articles/default.aspx?id=5905> (Zugriff: 20.09.2018).



Abb. 40: Karikatur: Die Liebe der arabischen Welt zu türkischen TV-Serien³⁵⁴

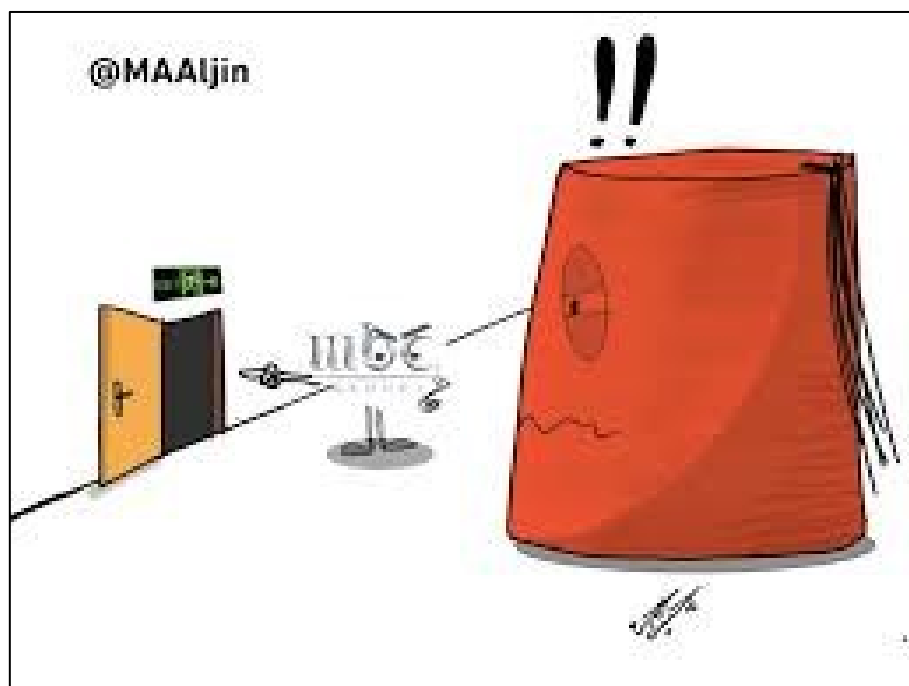


Abb. 41: Karikatur: Das Aus für die türkischen Fernsehserien auf MBC³⁵⁵

³⁵⁴ <https://abunawaf.com/كاريكاتير-لين-العصفور-وبيت-العمر/> (Zugriff: 20.09.2018).

³⁵⁵ <https://twitter.com/MAAljin/status/970607127625650177> (Zugriff: 02.09.2018).

9.4 Detailauswertung der Online-Befragung der Tageszeitung *Al-Wasaf* zur Wahrnehmung arabischer Varietäten als Synchronsprache

#	Geposteter Kommentar	Vorlieben			Ungeeignet	
		1.	2.	3.	1.	2.
1.	Es mag vielleicht banal klingen, aber Syrisch ist für türkische Serien aufgrund der kulturellen Nähe OK. ; für indische oder westliche Filme sind Synchronisationen fehl am Platz. Ein Amerikaner, der Syrisch oder Ägyptisch spricht, das ist seltsam. Ich ziehe Untertitel für westliche oder indische Filme vor. (79)	Syr	UT		Syr	Ägypt
2.	In Stunden des Schweigens wird mehr ausgesagt, d.h. Serien ohne Worte wie Mr. Bean sind gut. Ich liebe sie. (76)					
3.	Am besten sind der syrische Dialekt und die Hochsprache. (75)	Syr	Fuṣḥā			
4.	Mexikanische Serien in der Standardsprache. (...) Danach kamen die anderen Serien in den verschiedenen Dialekten - Syrisch, Libanesisch, Kuwaitisch, der Dialekt der Emirate. (...) Ich vermisse die alten Zeiten von Maria Mercedes... (74)	Fuṣḥā				
5.	Die Syrer und die Leute der Levante haben die schönste / reinste Aussprache; ich persönlich liebe diesen Dialekt... (72)	Syr				
6.	Ich liebe den Keilschrift-Dialekt. (71) - Irakisch?	Irak				
7.	Bahrainisch. (69)	Bahr				
8.	Synchronisierung in der Hochsprache ist anspruchsvoll; im Gegensatz lassen der syrische und andere Dialekte die nötige Ernsthaftigkeit vermissen; bei in Dialekten synchronisierten Sendungen könnte ich stundenlang lachen. (68)	Fuṣḥā			Syr	
9.	Lies zuerst die früheren Kommentare und dann findest du die Antwort. (67)					
10.	Warum werden der algerische und marokkanische Dialekt nicht erwähnt? (66)	Alger	Marokk			
11.	Dieser Dialekt ist zweifellos nicht geeignet für Nachrichten und Sport. (Antwort 70 auf 66)				Marokk	Alger
12.	Das stimmt. (Antwort 73 auf 70)					
13.	Natürlich die Hochsprache - vor allem für Kinder. (65)	Fuṣḥā				
14.	Die Hochsprache und Schluss. (62)	Fuṣḥā				
15.	Die Hochsprache. (63 - Antwort auf 62)	Fuṣḥā				
16.	Die Hochsprache, und nur sie! (61)	Fuṣḥā				

10. ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT

10.1 Zusammenfassung (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der anhaltenden Popularität türkischer Fernsehserien (türk. *diziler* / arab. *musalsalāt*) in der arabischen Welt, die seit dem Sensationserfolg der Serie *Nūr* (arab. für "Licht") bzw. *Gümüş* ("Silber" im türkischen Original) im Jahr 2008 immer wieder für reichlich Gesprächsstoff gesorgt haben.

Einem interdisziplinären Ansatz folgend setzt sich die Masterarbeit mit den wichtigsten Gründen für die ungebrochene Anziehungskraft dieses Genres auf das arabische Fernsehpublikum auseinander. Zu diesen zählt insbesondere der Umstand, dass die türkischen TV-Produktionen in der gesprochenen Sprache Syriens synchronisiert und nicht in die arabische Hochsprache (*fuṣḥā*) übertragen werden, wie dies bei den lateinamerikanischen Telenovelas der Fall war, die den arabischen Fernsehmarkt in den 1990-er Jahren dominiert hatten. Bei der Wahl des syrischen Dialekts hatten die Programmgestalter des Privatsenders MBC eine glückliche Hand bewiesen, denn in weiterer Folge sollten verschiedene Studien beweisen, dass sich das Syrisch-Arabische besser als andere Dialekte für den Transport von den in den türkischen *musalsalāt* vermittelten kulturellen Werten und Identitäten eignet.

Wesentlichen Anteil am steten Publikumszuspruch haben auch die kulturelle, geographische, historische und religiöse Nähe zwischen der arabischen Welt und der Türkei: Die in den türkischen TV-Exporten geschilderten Lebensweisen, Bräuche, Mentalitäten und Charaktere sind den Menschen von Marokko bis zum Jemen vertraut und erzeugen eine hohe Akzeptanz des Handlungsrahmens ebenso wie Gestik und Mimik der Darsteller. Zudem beruhen Akzeptanz und Glaubwürdigkeit darauf, dass die Handlungen in einem muslimisch geprägten Umfeld angesiedelt sind und die Hauptdarsteller bei der Ausübung religiöser Rituale (z.B. bei Hochzeiten und Begräbnissen) gezeigt werden. Dies bewirkt wiederum, dass sich die Zuseher sehr leicht mit den Protagonisten identifizieren, was von Medienexperten als das Erfolgsgeheimnis türkischer TV-Serien schlechthin gesehen wird.

Nicht zuletzt verdanken die türkischen Fernsehproduktionen ihren langjährigen Erfolg der Fokussierung auf Frauen als Zielgruppe, konkret dem geschilderten Rollenbild der Frau sowie der Darstellung der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Die weiblichen Hauptfiguren verkörpern zumeist eine Synthese aus Modernität und Traditionalismus, wobei der von ihnen vorgelebte moderne Lebensstil als ein Modell erscheint, das nicht nur Prominenten zugänglich ist, sondern auch der durchschnittlichen Zuschauerin. Dementsprechend werden trotz *de facto*-Zensur Beziehungsaspekte thematisiert, die sowohl in der Türkei als auch in der arabischen

Welt an gesellschaftlichen Tabus rühren, wie der Austausch von Zärtlichkeiten in der Öffentlichkeit, vorehelicher Geschlechtsverkehr, Abtreibung, Ehebruch, Scheidung, Alkoholkonsum etc.

Neben der Analyse der Hintergründe für die anhaltend hohen Einschaltquoten unter den arabischen Zuschauern geht die vorliegende Arbeit am Beispiel der türkischen Fernsehserie *Cesur ve Güzel* (in ihrer wörtlichen arabischen Übersetzung als *Žasūr w aḏ-Žamīla*) der Frage nach, welchen Einfluss die Ausstrahlung türkischer TV-Produktionen auf die Gesellschaft in der arabischen Welt hat bzw. inwiefern sie das Prestige arabischer Varietäten als Synchronsprache prägt.

Diese, im türkischen Original aus 32 Folgen bestehende Serie wurde zwischen dem 10. September 2017 und dem 22. Februar 2018 auf *MBC 4* in syrisch-arabischer Synchronisation täglich an Werktagen (SO-DO) ausgestrahlt. Sie bietet sich auch aufgrund der Besetzung der männlichen Hauptrolle mit Kivanç Tatlıtuğ für eine nähere Betrachtung an, war es doch ebenjener Schauspieler, der vor mittlerweile 10 Jahren die kollektive Schwärmerei der arabischen Frauenwelt bzw. *Noormania* mit ausgelöst hatte und als "Brad Pitt der arabischen Welt" gehandelt wurde.

Den theoretischen Hintergrund dieser Arbeit bildet das Konzept der Populärkultur als Instrument bzw. Quelle von *Soft Power* unter besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Ländern der arabischen Welt und der Türkei. Methodisch stützt sich die Arbeit auf die Analyse des Inhalts von *Žasūr w aḏ-Žamīla*, konkret auf die Untersuchung und Auswertung einzelner Episoden in Bezug auf sprachliche Merkmale sowie die Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen und ihrer Wirkung auf das arabische Fernsehpublikum. Komplettiert wird das Bild der Wahrnehmung der Serie durch die Untersuchung und Interpretation von Kommentaren von Zuschauern in Internet-Foren.

10.2 Abstract (English)

This paper discusses the sustained popularity of Turkish television drama or *diziler* (Arabic *musalsalāt*) in the Arab World which has been fuelling controversy ever since the Turkish television serial *Noor* ("light"), known as *Gümüş* ("silver") in Turkey, gained unexpected success in 2008.

In an interdisciplinary approach, the thesis addresses the main reasons for the undiminished appeal of this genre to the Arab audience. The dazzling success of the series is particularly due to the fact that the Turkish TV productions are dubbed into Syrian dialect instead of Modern Standard Arabic (*fushḥā*) which had been the preferred language for the Latin American

telenovelas that had ruled Arab screens in the 1990s. With their deliberate choice of dubbing the serials into vernacular Syrian Arabic, MBC's directors of content had demonstrated a real "Midas touch", for various studies would subsequently reveal that the Syrian variety is more suitable than other Arabic dialects to convey cultural values and identities depicted in Turkish *musalsalāt*.

The cultural, geographical, historical and religious proximity between the Arab World and Turkey is a significant contributor to the constant enthusiastic acclaim by the Arab audience: people from Morocco to Yemen are familiar with the lifestyles, traditions, mentalities and characters portrayed in the Turkish TV-exports; these depictions as well as the actors' gestures generate a high level of acceptance of the storylines. Moreover, acceptance and credibility reside in the plots being set in a Muslim environment; the protagonists are shown performing religious rituals (e.g. at weddings and funerals) which, in turn, triggers the audiences' identification with the leading characters - a factor that is seen by media commentators as the key to the thriving success of Turkish television drama.

Last but not least, the Turkish TV productions owe their success to their focus on women, i.e. to the representation of female characters as well as the portrayal of gender / spousal relations. The main female characters mostly represent a synthesis of modernity and traditionalism; the modern lifestyle they enjoy appears as a way of life that is accessible to the average viewer, not only to celebrities. Consequently, the Turkish TV serials, despite being subject to censorship, address sensitive aspects in relationships that stir controversy in Turkey as well as in the Arab World with topics involving romantic gestures in public, premarital sex, incidents of abortion, adultery, divorce, alcohol consumption etc.

In addition to the analysis of reasons behind the phenomenon of Arab audiences remaining glued to the TV, this paper discusses - based on the example of the Turkish serial *Cesur ve Güzel* (literally translated into *Žasūr w aḏ-Žamīla*) - the social effects of Turkish TV products on Arab viewers as well as the impact their dubbing has on the prestige of the different Arabic varieties.

This serial, consisting of 32 episodes in its original version and dubbed into Syrian Arabic, was aired between September 10th, 2017 and February 22nd, 2018; it could be watched on a daily basis on workdays - i.e. Sunday to Thursday - on *MBC 4* channel. Against the backdrop of Kıvanç Tatlıtuğ playing the main role, this television drama lends itself to a closer examination, for it is precisely this actor who had fuelled the "Arab female gaze" and triggered *Noor mania* respectively, earning himself the sobriquet "Brad Pitt of the Middle East".

The theoretical background of this thesis is mainly based on the concept of popular culture as vehicle and source of soft power. Focus is put on the relations between countries of the Arab world and Turkey, while the main methodological framework combines content analysis, i.e. the analysis of episodes in terms of linguistic features and the representation of interpersonal relations and their impact on the Arab TV audience, incl. the examination and interpretation of comments of viewers posted in various internet fora.