

Aysel Özdilek

Arzu Öztürkmen: The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20004>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Özdilek, Aysel: Arzu Öztürkmen: The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 40 (2023), Nr. 3, S. 346–348. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20004>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Arzu Öztürkmen: The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey

London: Seagull Books 2022 (Enactments), 580 S., ISBN 9780857428981, USD 45,-

Seit Mitte der 2000er Jahre dominieren türkische Prestige-Fernsehserien nicht nur die einheimische Medienproduktion im eigenen Land. Die Türkei steht mit dem Verkauf von Fernsehserien in etwa 150 Länder, vor allem in den Nahen und Mittleren Osten, nach den USA weltweit an zweiter Stelle als Serienexporteur. Im Kontext globaler Serienkulturen und infolge der transnationalen Zirkulation türkischer Serien stellen diese Produktionen einen transdisziplinär faszinierenden Betrachtungsgegenstand dar. Mit ihrer Monografie *The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey* hat Arzu Öztürkmen eine umfassende Studie zu türkischen Fernsehserien vorgelegt. Die Monografie gliedert sich in zehn Kapitel und schließt mit einem umfangreichen Anhang, der unter anderem Dokumentationen der Interviewpartner_innen, ihre Besuche an türkischen Filmsets und eine Auflistung von akademischen, themenbezogenen Veranstaltungen enthält. Ihre transdisziplinäre Studie ist an der Schnittstelle von Folkloristik, Medienwissenschaft und Performativität angelegt. In einer Mischung aus ethnografischer Feldforschung und Oral History ist das ambitionierte Vorhaben Öztürkmens darauf angelegt, „the genre of popular [Turkish] television drama“ (S.x) herauszuarbeiten,

welches sie *dizi* nennt (vgl. Vorwort von Richard Baumann).

Die türkische *dizi* werde oft mit der US-amerikanischen Soap Opera oder der lateinamerikanischen Telenovela verglichen, unterscheidet sich aber von diesen. Auch wäre die Zuschreibung einer *Turkish soap* oder eines *Turkish drama* unpassend für *dizis*, da sich diese aufgrund formaler Merkmale von ihren Pendanten unterscheiden würden (vgl. S.107f.). Öztürkmens Genrebegriff legt den Fokus auf die historische Interdiskursivität und die Betrachtung der Serientexte als Medientexte mit ihren Intermedialitäten. Sie geht davon aus, dass es sich bei der türkischen *dizi* um ein Metagenre handle, das in einer Wechselwirkung aus Intertextualität, Intermedialität und Interdiskursivität entstanden sei (vgl. S.390). Daher liegt das Hauptaugenmerk ihrer Studie darauf, die Dynamik des historischen Prozesses zu verstehen, der diesem Metagenre den Weg geebnet habe, welches in den 1990er Jahren mit der Entstehung von Privatsendern entstanden sei, sich in den 2000er Jahren konsolidiert habe und in den 2010er Jahren weltweit zirkulierte (vgl. S.28). Die Forschung habe bisher vernachlässigt, die *dizi* als Medientext jenseits ihres „textual content“ (S.110) zu erfassen. Die für die türkische Serienproduktion gängige, gleichzeitige Interaktion von Dreh-

buchautor_innen, Regie, Schauspiel, Montage, Postproduktion und anderen Tätigkeitsfeldern des Kreativteams seien überhaupt erst konstitutiv für das textuelle Endprodukt. Im historischen Prozess habe diese Dynamik der Intermedialität eine entscheidende Rolle dabei gespielt, dass sich die *dizi* zu einem besonderen Fernsehgenre entwickelt habe (vgl. S.135). Die *dizi* schöpfe ihre Kraft aus jener Intermedialität, die den Medientext nicht nur beeinflusse, sondern durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren mitkonstituiere und transzendiere: „Dizis are unique in this sense, as their writing and broadcasting are interconnected and operates in an interactive-performative way, within a unique temporality“ (S.133f.). Der Druck, der auf dem gesamten Produktionsteam laste, allwöchentlich lange Episoden produzieren zu müssen, habe das *dizi*-Genre mitgeformt (vgl. S.311). Von der Produktionspraxis über die Konstruktion der *dizi*-Geschichten bis hin zur Distribution der Serien auf dem internationalen Weltmarkt beleuchtet Öztürkmen ausführlich weitere Facetten der türkischen Serienkultur.

Auch wenn Öztürkmen ihren Genrebegriff namens *dizi* recht hartnäckig propagiert, erweist sich ausgerechnet dieser ‚innovative‘ Part ihrer Studie als kaum überzeugend. Eine anfängliche terminologische Klärung des Begriffs für Nicht-Türkischsprachler_innen hätte die Brüchigkeit und Irreführung eines solchen Unterfangens bereits von Beginn an offenbart. Sowohl die *Lindenstraße* (1985-2020) als auch *Dallas* (1978-1991) oder *House of*

Cards (2013-2018) sind im türkischen Sprachgebrauch banal gesprochen eine *dizi* – und eine Serie, die in 50 Jahren produziert wird, wird auch noch *dizi* heißen. Denn *dizi* bedeutet einfach übersetzt ‚Serie‘ und bezeichnet grundsätzlich die übergeordnete Gattung. Öztürkmen wählt eine Bezeichnung als Genrebegriff, die unspezifisch für die Gesamtheit der Serienformen steht. Wie sie die Leser_innen auf ihre Argumentation vorbereitet, geschieht mit einer schlichtweg irreführenden Information: *Dizi* sei in den 1970er Jahren ‚gebräuchlich‘ im Sprachgebrauch gewesen, hätte aber erst seit den 1990er Jahren den Grundstein für den heutigen Genrebegriff gelegt. Fakt ist jedoch, dass Menschen, die jederzeit über Serien gesprochen haben und sprechen werden, gar keine andere Wahl haben, als von einer *dizi* zu sprechen. Indem sie den *dizi*-Begriff synonym mit der Großgattung verwendet, macht sie ihn für den analytischen und handlungstheoretischen Gebrauch völlig unbrauchbar und bleibt damit hinter ihrem Anspruch zurück, ein völlig neuartiges Genre zu vermessen. Abgesehen davon, dass sich ein solcher Ansatz von vornherein disqualifiziert, sofern er medienphilosophisch nicht gut begründet ist, offenbart sich die Unbrauchbarkeit des *dizi*-Begriffs da, wo es konkret wird. Denn wie Streitbar ihr Konzept ist, zeigt sich an der Verlegenheit, mit der die Autorin selbst mit dem Begriff umgeht. Wenn sie die Serienbranche meint, spricht sie von „*dizi* industry“ (S.76, S.190 und S.374) oder „*dizi* world“ (S.46 und S.97). Wenn sie *dizi* als Genrebegriff

stark machen will, sind ‚klassisch-konservative‘ Genrehybride wie das Historiendrama oder Krimiserien nur die Subgenres von diesem Metagenre namens *dizi*. Ein solches Unterfangen hätte zumindest die Berücksichtigung medienwissenschaftlich relevanter Diskurse, wie über das Verhältnis von Gattung und Genre, erfordert, um den Sachverhalt entsprechend einordnen zu können. Stattdessen umgeht Öztürkmen strategisch geschickt den Weg der Transparenz und Auseinandersetzung und setzt es bereits als gegebene Voraussetzung, dass es sich bei *dizi* um ein Genre handle.

Unbeantwortet bleiben auch Überlegungen, wie man denn in der Logik Öztürkmens zum Beispiel Webserien bezeichnen müsste, die unter anderen Produktionsbedingungen entstehen oder grundsätzlich nicht die intermedialen Verstrickungen aufweisen, die für die hochbudgetierten Primetime-Fernsehserien konstitutiv wären. All das bleibt in dieser Studie seltsam unbestimmt. Es gibt keinen Notwendigkeitsgedanken, dass *dizi* als ein wie auch immer geartetes, ominöses Metagenre treffsicher nur jene Serien

meinen müsste, auf die Öztürkmen abzielt. Das macht ihren Genrebegriff sowohl analytisch als auch praktisch unbrauchbar.

Genauso schwerwiegend wie der terminologisch-formale Vorbehalt ist die Grundannahme ihrer Ausgangsprämisse. Öztürkmen überträgt den medienkulturellen Wandel und die organischen Transformationsprozesse, die sämtliche Fernsehserien und Serienkulturen seit den 2000er Jahren transnational durchlebt haben, auf einen Mechanismus, den sie als konstitutiv für die Entstehung von Genres sieht und zieht daraus die fatale, weil unbegründete Schlussfolgerung, es würde sich um ein völlig einzigartiges Genre handeln.

Als informatives Handbuch über die türkische Fernsehserienkultur ist diese Monografie sicherlich reich an interessanten Inputs, doch hätte Öztürkmen gut daran getan, das Spektakel auf andere Facetten ihrer Monografie zu verlagern als auf eine Prämisse, die auf stark brüchigem Boden steht.

Aysel Özdilek (Mainz)