



© Meryem Yavuz

Toz bezi

Dust Cloth

Ahu Öztürk

Produktion Çiğdem Mater, Nesra Gürbüz, Stefan Gieren.
Produktionsfirmen Ret-Film (Istanbul, Türkei), Fiction 2.0 (Hamburg, Deutschland). **Regie, Buch** Ahu Öztürk. **Kamera** Meryem Yavuz. **Schnitt** Ali Aga. **Sound Design** Arne Dammann. **Ton** Mustafa Bölükbaşı. **Art Director** Asli Dadak, Barış Yıkılmaz. **Kostüm** Seda Yılmaz.

Mit Asiye Dinçsoy (Nesrin), Nazan Kesal (Hatun), Serra Yılmaz (Ayten), Didem Inselel (Asli), Mehmet Özgür (Şero), Asel Yalın (Asmin), Yusuf Ancu (Oktay).

DCP, Farbe. 99 Min. Türkisch, Kurdisch.

Uraufführung 17. September 2015, Adana

Nesrin und Hatun sind Putzfrauen in Istanbul. Sie sind Nachbarinnen, Freundinnen und Kurdinnen. Nesrin hat ihren Mann vor die Tür gesetzt. Eigentlich sollte es nur ein Warningschuss sein, aber jetzt kommt er nicht wieder und Nesrin und ihre kleine Tochter Asmin geraten in immer größere Not. Um sozial abgesichert zu sein, bräuchte Nesrin eine richtige Anstellung. Hatun hingegen träumt den Traum vom sozialen Aufstieg und einem Leben im schicken Stadtteil Moda, wo sie die Wohnungen ihrer bürgerlichen Mittelschichtkundinnen putzt. So stark ist ihr Wunsch, dass die Muslima Hatun dafür sogar in einer christlichen Kirche betet.

Toz bezi ist ein sensibles und ganz und gar unsentimentales Porträt einer Frauenfreundschaft. Doch über das Private der Nähe und der Konflikte zwischen Nesrin und Hatun hinaus zeichnet Ahu Öztürk auch das Bild einer Gesellschaft, in der die soziale und ethnische Herkunft ein unüberwindbares Hindernis sein kann. Sie erzählt davon fast beiläufig, wenn sie Hatun und Nesrin bei ihren Kundinnen zeigt. Und wenn die Kamera den beiden auf ihren Wegen zwischen den Welten Istanbul's folgt, wird klar, dass die Distanz, die sie überwinden, nicht nur eine geografische ist.

Anna Hoffmann

Sich schämen, weil man sich schämt

Eine meiner deutlichsten Kindheitserinnerungen ist diese: Wir fuhren nach Istanbul, um dort Verwandte zu besuchen, und waren zuerst bei meiner Tante, die in einer Einzimmerwohnung lebte. Eines Tages ging ich mit ihr in eine Dreizimmerwohnung – das war meine erste Begegnung mit der privaten Welt der türkischen Mittelklasse. Ich berührte Gegenstände, die ich noch nie zuvor gesehen hatte, und staunte. Wir waren alleine in der Wohnung, und ich hatte das Gefühl, allem sehr nahe zu sein. Ich hätte mich sogar aufs Bett legen können. Aber es gab eine imaginäre Wand, die mich davon abhielt, das zu tun. Diese Distanz kenne ich aus meinem Leben in ärmlichen Verhältnissen gut.

Als ich wieder zurück bei meinen Eltern war, vertraute meine Mutter mir ein Geheimnis an: Meine Tante war eine Putzfrau, aber das durfte ich niemandem erzählen. Nach meiner Collegezeit, in der ich auch mit linker Theorie in Berührung kam, war das erste Anzeichen dafür, dass dieses Geheimnis eine Wirkung auf mich ausübte, mein Sozialneid. Später, als ich berufstätig war, erinnerten mich die Gespräche meiner Kolleginnen über Probleme mit ihren Putzfrauen erneut an dieses Gefühl. Sie beschäftigten Putzfrauen, weil sie das für ein Symbol der Klasse hielten, der sie gerne angehören wollten, und diese endlosen Unterhaltungen gehörten für sie zu den Höhepunkten des Alltags.

Vor zwei Jahren besuchte uns seine Verwandte, die ebenfalls als Putzfrau arbeitet, und erzählte, dass sie Tscherkessin sei. Ich war schockiert. Diese Frau, deren inzwischen verstorbene Mutter keine andere Sprache als Kurdisch gesprochen hatte, stand vor mir wie eine surreale Figur, jenseits rationaler Erklärbarkeit. Diese Begegnung half mir zu verstehen, dass die kurdische Identität in der Türkei ganz unterschiedlich erfahren werden kann. In dieser Heterogenität liegt für uns eine Chance, die Realität zu fassen zu bekommen.

Ich habe viel über mein Bedürfnis nachgedacht, die Geschichte meiner Tante zu erzählen. Zuerst habe ich nach Antworten gesucht, die einen Bezug zu den Bereichen Kultur, Politik und Ethik haben. Am Ende schämte ich mich – nicht wegen der Putzfrauen in meiner Familie, sondern für die Scham, die ich spürte. Ich beschloss, diese Geschichte aufzuschreiben, weil ich wusste, dass das die einzige Möglichkeit sein würde, mich mit dem Thema zu versöhnen. Als ich mit der Arbeit an *Toz bezi* begann, ging ich ganz selbstverständlich davon aus, dass ich die Welt, um die es dort geht, würde zeigen können, weil ich mich ihr zugehörig fühlte. Mit der Zeit aber wurde mir klar, dass ich nicht mehr zu dieser Welt gehöre; denn dieser Klasse anzugehören heißt, sprachlos zu sein, zu schweigen. Ich habe eine Sprache gefunden, um diese Geschichten zu erzählen. Auch wenn ich mit *Toz bezi* versucht habe, die Wirklichkeit zu fassen, so ist es doch vor allem ein persönlicher Film.

Ahu Öztürk

„Alles, was wir uns nicht bewusst machen, ist als Klischee umso wirksamer“

Die Figuren in Toz bezi sind extrem überzeugend und realistisch. Wie haben Sie diese Figuren entwickelt? Und inwieweit waren Sie von Umständen Ihres eigenen Lebens und von Menschen, die Sie kennen, inspiriert?

Ahu Öztürk: Den Anstoß zu *Toz bezi* gab eine Verwandte von mir, die mich besuchte, während ich an einem ganz anderen Drehbuch arbeitete. Alles fing damit an, dass sie zu mir sagte:

„Eigentlich sind wir Tscherkessen.“ Ich habe noch tagelang über diesen Satz gelacht und dann das Drehbuch weggelegt, an dem ich gearbeitet hatte, und begonnen, *Toz bezi* zu schreiben. Mit dem, was meine Verwandte da gesagt hatte, distanzierte sie sich auf ziemlich geschickte Art von ihrem Kurdischsein. Sie stand vor mir wie eine fleischgewordene surreale Figur. Diesem Erlebnis liegt mein erster Entwurf der Figur von Hatun zugrunde. Zusätzlich haben auch Anteile meiner Mutter und von mir selbst Inspirationen für diese Figur geliefert.

Nesrin ist dagegen eher ein Opfer; sie entspricht vermutlich dem tiefen Gefühl von Mangel und Not, das früher in meinem Unterbewusstsein vorherrschte. Beide Figuren sind also von Menschen inspiriert, die ich persönlich kenne. Auch die Vorbilder für die Figuren, die Frauen aus der Mittelschicht repräsentieren, stammen aus dem wirklichen Leben. Diese Figuren habe ich mit Eigenschaften von Kolleginnen, aber auch mit einem Anteil von mir selbst ausgestattet: jenem, der die von Armut geprägte Kindheit hinter sich gelassen hat.

Zentral für die Handlung des Films sind die Putzfrauen, die in Moda arbeiten, einem von Besserverdienenden bewohnten Stadtteil von Istanbul. Dennoch gibt es keine Bilder oder Dialoge in Toz bezi, die explizit den Klassenunterschied ansprechen. Was war Ihr Ansatz beim Umgang mit diesem Aspekt?

Als ich anfang, das Treatment zu schreiben, dachte ich zunächst an Geschichten mit einem viel ernsteren Charakter. Zum Beispiel wollte ich die Arbeitgeberinnen der Putzfrauen zeigen, die ihnen nur erlauben, in ihrer Wohnung von Plastikgeschirr zu essen und zu trinken, und ihnen verbieten, die Toilette zu benutzen. Es gibt eine Kluft zwischen der Realität und der Kunst. Natürlich ist es nicht möglich, in einem Film alles zu erzählen, aber ich wollte diese Geschichte so erzählen, dass die Zuschauer nicht umhinkommen, die Realität dahinter zu erkennen. Ich dachte so, weil wir in einer Welt leben, in der alles, was wir uns nicht bewusst machen, als Klischee umso wirksamer ist. Obwohl Klischees eine direktere Konfrontation ermöglichen, ist das Erste, was man zu vermeiden versucht, die Konfrontation. Diese beiden Ebenen überlagerten sich gewissermaßen im Film und zwangen mich, die Geschichte mehr aus der Tiefe zu erzählen. Eine weitere wichtige Rolle spielte für mich ein Paradox, das ich entdeckte, als ich mich auf die Beziehung zwischen den Frauen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten konzentrierte: die Verlagerung des Klassenkonflikts zwischen Arbeitgeberin und Arbeitnehmerin hin zu einem Konflikt zwischen großer und kleiner Schwester – und die Verschleierung dieses Vorgangs, damit er unentdeckt bleibt. Ich will damit sagen, dass die hier stattfindende Ausbeutung dadurch verharmlost wird, dass die Arbeitgeberinnen als eine Art große Schwestern neu positioniert werden.

Mit diesen Fragen habe ich mich am längsten beschäftigt. Ich wollte Situationen und Verhaltensweisen zeigen, die die Erniedrigung und die Ausbeutung der betroffenen Frauen wie nebenbei erzählen; Verhaltensweisen, die auf den ersten Blick nicht problematisch wirken, weil sie scheinbar nicht verletzend gemeint sind. Aber sie wirken nach, im Dunkeln und zwischen den Zeilen.

Hatten Sie die Befürchtung, dass Nesrins Probleme – die damit beginnen, dass ihr Mann Cefo sie verlässt – so interpretiert werden könnten, dass der Grund dafür der fehlende Mann im Haus ist?

Ja, diese Befürchtung hatte ich. Ich denke trotzdem, dass ich dies durch die Charakterisierung von Şero als einem Mann, der

physisch zwar da, tatsächlich aber abwesend ist, verhindert habe. Von Anfang an war klar, dass es Cefo ist, der geht, und Nesrin, die verlassen wird. Diese Grundidee habe ich nicht aufgegeben, nur um die Befürchtungen zu zerstreuen, die Sie ansprechen. Vielmehr glaube ich, dass das Publikum durch die Beziehung von Hatun und Şero zu der Frage angeregt wird, was denn anders wäre, wenn Cefo noch da wäre. Wäre irgendetwas anders, wenn er geblieben wäre? Am Ende erfahren wir, dass Nesrin Cefo genau deshalb aus ihrem Leben gestoßen hat, weil er nur noch physisch anwesend war. Für mich repräsentiert die Institution Ehe eine rein äußerliche Verbindung. Ich habe oft gesehen, wie groß die Distanz zwischen Ehepartnern ist. Deshalb war für mich die Frage, was Ehe und Familie bedeutet, wichtiger als die Gefahr, missverstanden zu werden.

Warum haben Sie den ganzen Film mit einer Handkamera gedreht? Inwiefern passt diese ästhetische Entscheidung zu der Geschichte, und auf welche Weise beeinflusst sie die Welt, die Sie zeigen?

Als ich mir den Film während der Arbeit am Drehbuch vorzustellen versuchte, entstanden die Szenen wie von selbst vor meinem inneren Auge. Als ich das erste Mal darüber nachdachte, stellte ich fest, dass die Frauen aus der armen Schicht keine Konstanten in ihrem Leben haben. Weil es zwei Klassen waren, die ich zeigen wollte, habe ich lange überlegt, ob ich die Geschichten jeweils im selben Kamerastil würde erzählen können, und wenn ja, welches Gefühl dies bei den Zuschauern hervorrufen würde. Zuerst hatte ich vor, die Häuser der Mittelschicht mit einer fest installierten Kamera zu filmen, die Wohnungen der anderen Frauen dagegen mit einer Handkamera. Später entschloss ich mich jedoch, ausschließlich mit einer tragbaren Kamera zu arbeiten, weil ich die Haushalte des Mittelstands ja aus der Sicht der armen Frauen zeigen wollte. Diese Kamera sollte das Ringen der unteren Klasse um einen festen Halt im Leben auf die Leinwand bringen.

Wir haben intensiv daran gearbeitet, eine filmische Sprache zu finden, die dem Inhalt des Films entspricht. Es ging uns darum, die Notlage der Figuren nachvollziehbar zu machen. Diesen Ansatz habe ich während der gesamten Arbeit an dem Film verfolgt: Es ging mir nicht um beeindruckende ästhetische Entscheidungen, sondern eher um einen einfachen Stil mit kleinen Schwächen, der imstande ist, die Atmosphäre des Films zu vermitteln.

Interview: Ayça Çiftçi, Istanbul, Januar 2016



Ahu Öztürk wurde 1976 in Istanbul (Türkei) geboren. Sie studierte Philosophie an der Ege Üniversitesi (Ägäis-Universität) in Izmir. 2004 drehte sie ihren mittellangen Debütfilm *Sandık/Chest*. *Toz Bezi* ist ihr erster abendfüllender Spielfilm.

Filme

2004: *Sandık/Chest* (48 Min.). 2010: *Open Wound* (21 Min., Episode in: *Açık Yara/Tales from Kars*). 2015: *Toz bezi / Dust Cloth*