



Eine flexible Frau

The Drifter

Tatjana Turanskyj

Greta, 40, Architektin, Mutter eines zwölfjährigen Sohns, getrennt lebend, verliert ihren Job. Sie beginnt in einem Callcenter zu arbeiten, wird aber schon bald wieder gekündigt. Sie versucht mit aller Kraft, sich nicht unterkriegen zu lassen, fängt an zu trinken und treibt durch die Stadt – zwischen Anpassungsdruck und Widerspruchsgeist.

A Woman Under the Influence – in Berlin zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Im sogenannten neuen Berlin, von den Brachen hin zu den Townhäusern. Im globalisierten, flexiblen Kapitalismus. Im Post-Feminismus. Mit dem jeweils dazugehörigen Vokabular: Theorie-Bruchstücke, Floskeln, Modeworte, Zitate. Eine Frau mit einer Vision, vom urbanen Raum, von sich, von ihrem Beruf, von ihrem Leben mit ihrem Kind. Doch die Verhältnisse sind nicht so. Greta auf Partys, im Callcenter, beim Bewerbungs-Coach, mit ihrem Sohn, mit Exkollegen, im Jobcenter, in Kneipen, bei Stadtspaziergängen. Kämpferisch, hysterisch, eigensinnig, wie in Trance, widerspenstig, hemmungslos, überschwänglich und todtraurig. Situationen, Begegnungen, Performances. Mehr Trip als Plot. Momentaufnahmen einer zeitgenössischen, brüchigen weiblichen (Arbeits-)Biografie. Eine flexible Frau als allseitig reduzierte Persönlichkeit.

Birgit Kohler

Greta: 40, an architect, mother of a 12-year-old son, separated from her husband, recently unemployed. She starts working in a call center but is soon dismissed once again. She does everything in her power to keep hanging on in there, starts drinking and drifts through the city, torn between the pressure to confirm and the spirit of contradiction.

A Woman Under the Influence, in Berlin at the beginning of the 21st century. The so-called New Berlin, moving from the wastelands to the town houses. Flexible, globalized capitalism. Post-feminism. And the respective vocabulary that goes with it: fragments of theory, empty phrases, buzz words, quotes. A woman with a vision of urban space, of herself, of her profession, of her life with her child. But those aren't the actual circumstances. Greta at parties, at the call center, at sessions with a job application coach, with her son, with her ex-colleagues, at the job center, at bars, walking through the city. Fierce, hysterical, stubborn, almost in a trance, fractious, uninhibited, effusive, desperately unhappy. Situations, encounters, performances. More of a trip than a narrative. Snap-shots of a woman's fragile contemporary life (at work). A flexible woman, an All-Around Reduced Personality.

Birgit Kohler

The city of women

The initial inspiration for my film was Richard Sennett's book *The Corrosion of Character*. Sennett describes the harsh demands for change that postmodern capitalism places on the individual. I wanted to tie this basic fact of current societal developments to the special situation of women and ask about the degree to which the propounded image of the "modern emancipated woman" is nothing more than an affirmation of the current status quo, a "conservative emancipation."

My heroine confronts the more affirmative figures of women – the city of women. She is a critic and doubter, seeking in vain to adjust to circumstances without giving up her autonomy and dignity. It is made clear to her that this can no longer be done; the price of adjustment would be to abandon her critical stance toward the world.

Part of these clear, unambiguous political statements is the depiction of what one might call the romantic alternative.

The film's narrative structure is circular. It begins with the ending and ends with the beginning.

Tatjana Turanskyj

"Discourse and cinematic emotion are no contradiction"

At the center of the film are a woman and a city. The film interweaves female biography and urban topography in many ways: it is a women's Berlin film. Where did you get the idea for this constellation?

At first I wanted to make a film about a woman who drifts through Berlin, tracing the city's changes. Then I decided on this unemployed architect, a drifter investigating the city's changes while conducting architectural research in order to "do something." An important question was how artificial this female character and the film ought to be.

I realized from the beginning that I had to work with the ultra-new image of Berlin. I didn't want to reproduce Berlin as a backdrop, but to show how Berlin has been tidied up in the last ten years and how much of what characterizes the city – or characterized it, at least for me – has been and is being destroyed and torn down. With my film, I wanted to launch a debate about this destruction, which is pushed by a conservative lobby. It became a Berlin movie in which one does not always recognize Berlin, because in some scenes the city looks like a model. What is ugly has to be shown.

Your film deals prominently with the image of the city, on the basis of current urban theory discourses. How would you describe the importance of Berlin's architectures (Humboldt Forum, townhouses, Finance Ministry, etc.) for your film?

It's interesting that you mention the Finance Ministry. It's an example of how history is treated in Berlin. Significant sites are taken over, renamed, and reoccupied. Other sites, like a castle, are rebuilt; artificial significance is created, but a different palace is torn down. Or take the townhouses on Werderscher Markt. There land is being subdivided like in the 19th century and a kind of TV soap opera backdrop is being built. But these new architectures and buildings are

Die Stadt der Frauen

Die erste Inspiration für meinen Film war Richard Sennetts Buch *Der flexible Mensch*. Sennett beschreibt die harten Veränderungsanforderungen des postmodernen Kapitalismus an das Individuum. Diese Grundtatsache aktueller gesellschaftlicher Entwicklung wollte ich mit der speziellen Situation von Frauen verknüpfen und die Frage aufwerfen, inwieweit das propagierte Bild der „modernen emanzipierten Frau“ nichts weiter ist als eine Affirmation des derzeitigen Status quo, eine „konservative Emanzipation“.

Den eher affirmativen Frauenfiguren – der Stadt der Frauen – steht meine Heldin gegenüber. Sie ist eine Kritikerin und Zweiflerin, die vergeblich versucht, sich den Verhältnissen anzupassen, ohne dabei ihre Autonomie und Würde zu verlieren. Ihr wird deutlich gemacht, dass dies so nicht mehr zu schaffen ist – der Preis der Anpassung wäre die Aufgabe ihrer kritischen Haltung der Welt gegenüber.

Zu diesen klaren und eindeutigen politischen Bekenntnissen gehört auch die Darstellung dessen, was man vielleicht als romantische Alternative bezeichnen kann.

Die Erzählstruktur des Films ist zirkulär: Er beginnt mit dem Ende und endet mit dem Anfang.

Tatjana Turanskyj

„Diskurs und filmische Emotion sind doch kein Widerspruch“

Im Zentrum des Films stehen eine Frau und eine Stadt. Er verschränkt auf vielfältige Weise weibliche Biografie und urbane Topografie, ist sozusagen ein Frauen-Berlin-Film. Wie ist die Idee zu dieser Konstellation entstanden?

Anfangs wollte ich einen Film über eine Frau machen, die durch Berlin driftet und die Veränderung der Stadt aufspürt. Dann habe ich mich für eine arbeitslose Architektin entschieden. Eine Frau, die unterwegs ist, eine Drifterin, die die Stadt und ihre Veränderung überprüft und dabei eine Architekturrecherche macht, um „tätig“ zu sein. Eine wichtige Frage war, wie künstlich diese Frauenfigur bzw. der Film sein darf.

Es war mir von Anfang an klar, dass ich mit dem ultraneuen Berlin-Bild arbeiten muss. Ich wollte nicht Berlin als Kulisse abbilden, sondern zeigen, wie in Berlin in den letzten zehn Jahren aufgeräumt wurde und vieles, was die Stadt ausmacht – ausgemacht hat, jedenfalls für mich – zerstört bzw. abgerissen wurde und wird. Diese Zerstörungen, die durch eine konservative Deutschlandlobby vorangetrieben werden, wollte ich mit meinem Film zur Debatte stellen. Es ist ein Berlin-Film geworden, in dem man Berlin nicht immer wiedererkennt, weil die Stadt in manchen Szenen so aussieht wie ein Modell. Das Hässliche muss abgebildet werden.

Das Bild der Stadt wird in Ihrem Film prominent verhandelt, auf der Grundlage aktueller Stadttheorie-Diskurse. Wie würden Sie die Bedeutung der Architekturen Berlins (Humboldt-Forum, Townhäuser, Finanzministerium u. a.) für Ihren Film beschreiben?

Es ist interessant, dass Sie das Finanzministerium erwähnen. Es ist ein Beispiel dafür, wie in Berlin mit Geschichte umgegangen wird. Signifikante Orte werden übernommen, umbenannt und neu besetzt. Andere Orte wie ein Schloss werden wieder aufgebaut, da wird künstlich Bedeutung geschaffen, ein Palast dagegen wird abgerissen. Oder nehmen Sie die Townhäuser am Werderschen Markt: Da wird wie im 19. Jahrhundert parzelliert und eine Art Fernsehsoapkulisse gebaut. Aber diese neuen Architekturen und Gebäude sind der öffentliche Raum und

eine wundervolle Filmkulisse, denn sie repräsentieren den „Zeitgeist“. Wenn Sie so wollen, sind diese Architekturen der in Stein gehauene Antagonist meiner Heldin. Und gegen den kämpft sie wie Don Quichotte. Es ist also ein aussichtsloser Kampf. Aber sie ist nicht naiv: Sie weiß genau, dass auch sie sofort Townhäuser bauen würde, wenn sie einen Job in einem Architekturbüro hätte, das eben Townhäuser baut. Das ist das Dilemma unserer Gegenwart.

Ihre Heldin, eine arbeitslose Architektin, absolviert im Laufe des Films bravours eine veritable Tour de Force entlang zahlreicher Stationen. Wie ist diese Wegführung entstanden und was hatten Sie dabei im Sinn?

Von Anfang wollte ich drei Ebenen in meinem Film verknüpfen. Erstens eine narrative Ebene, also die Geschichte meiner Heldin Greta, zweitens eine feministische Kommentarebene, die ursprünglich ausschließlich an den Internetblogger „Kluge“ geknüpft war, und drittens eine dokumentarische Ebene. Im Laufe der Arbeit an Drehbuch und Film habe ich immer wieder mit der sinnvollen Verknüpfung der Ebenen gekämpft.

Dazu kam der Widerspruch zwischen einer stringenten Absturzdramaturgie und einem lakonischen Drift durch Berlin mit „echten, authentischen“ Zufallsbegegnungen in der Stadt der Frauen. Meine fiktive Heldin sollte zum Beispiel einen Parteitag oder die Preisverleihung vom „Bund deutscher Unternehmerinnen“, also ziemlich skurrile Veranstaltungen besuchen.

Mein Budget hat mich dann glücklicherweise zur Konzentration gezwungen – das heißt, zunächst die Stationen abzuarbeiten, die mir notwendig erschienen, um die Situation, in der sich die Heldin befindet, angemessen zu verorten: Ihre soziale Situation, ihre private Situation und ihre gesellschaftliche Situation als Arbeitslose.

Möglicherweise ist aber auch die Fiktion des Dokumentarischen – also die Vorstellung einer irgendwie gearteten „Realität“ – viel mehr meine Sache.

Ihr Film zeichnet präzise ein Zeit- und Gesellschaftsbild, ohne mit den Konventionen des sozialen Realismus zu arbeiten. Im Gegenteil: Es gibt regelrechte Performances, anti-illusionistische Auftritte. Auch Sprache und Sprechweise der Figuren sind häufig betont unauthentisch: Floskeln und Zitate, bei denen die Anführungszeichen sozusagen mitgesprochen werden. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

Danke für das Kompliment, aber ich glaube eher, dass ich meine persönliche, subjektive Idee eines Zeit- und Gesellschaftsbildes zeichne. Mir fällt auf, dass immer mehr Menschen „man“ sagen, wenn sie über sich sprechen, sich also von sich selbst und ihrem Gefühl abspalten. Dazu kommt, dass im Job das Wort unprofessionell meistens dann benutzt wird, wenn jemand sich zu emotional äußert. Das ist mir auch schon passiert. Das wollte ich abbilden – die Normierung der Sprache als „Zeichen von Professionalität“.

Film wird oft auf den reinen Inhalt, die Story reduziert. Die Geschichte meines Films ist ja nun denkbar simpel. Frau, 40 Jahre, wird arbeitslos, bekommt Probleme. Da ist doch die Form interessant. Außerdem interessiert mich der postdramatische Diskurs, die Sprengung der Narration, Brüche, die Aufhebung durch den Kommentar. Das wird häufig verwechselt mit Unemotionalität, was natürlich nicht der Fall ist. Ein Film kann trotz Kommentaren und Selbstreferenzialität sehr wohl emotional sein. Diskurs und filmische Emotion sind doch kein Widerspruch. Dafür gibt es viele Beispiele.

the public space and a wonderful film backdrop, because they represent the spirit of the times.

These architectures are my heroine's antagonist carved in stone, if you will. And she struggles against them like Don Quixote. So it's a hopeless battle. But she's not naïve. She knows that she, too, would immediately build townhouses if she had a job in an architects' office that happens to build them. That is the dilemma of our present.

In the course of the film, your heroine, the unemployed architect, conducts a tour de force with numerous stations. How did you develop this route, and what was your intent?

From the beginning, I wanted to interweave three levels in my film: first, a narrative level, the story of my heroine Greta; second, a feminist level of commentary, originally connected solely to the Internet blogger "Kluge"; and third, a documentary level. While working on the script and film, I kept struggling to connect the levels meaningfully.

In addition, there was the contradiction between a stringent dramaturgy of decline and a laconic drift through Berlin with "genuine, authentic" chance encounters in the city of women. For example, my fictitious heroine would attend a party convention or an award ceremony from the Association of Female German Entrepreneurs – rather bizarre events.

But fortunately my budget forced me to concentrate, i.e., to first work through the stations that seemed necessary, to be able to adequately localize the heroine's situation: her social situation, her private situation, and her societal situation as a jobless woman.

But perhaps the fiction of documentation – the idea of "reality" of some kind – is more my thing.

Your film draws a precise picture of the times and society, without working with the conventions of Social Realism. On the contrary, there are actual anti-illusionistic performances. And the characters' speech and diction is often emphatically inauthentic: empty phrases and quotations whose quotation marks are also spoken, as it were. What led to this decision?

Thanks for the compliment, but I think I draw my personal, subjective idea of an image of the times and society. I notice that more and more people say "one" when they speak of themselves – so they are split off from themselves and their feelings. Also, on the job, the word "unprofessional" is usually used when someone has expressed himself too emotionally. It's happened to me, too. I wanted to depict that: the norming of language as a "sign of professionalism."

Film is often reduced to pure content, the story. My film's story is as simple as can be. A 40-year-old woman loses her job and has problems. Here, the form is interesting.

I'm also interested in the post-dramatic discourse, the explosion of narration, fissures, and counteracting commentary. These are often confused with lack of emotion, but of course that's wrong. A film can be emotional, despite commentary and self-referentiality. Discourse and cinematic emotion are no contradiction. There are plenty of examples.

What references were important to you while making your film?

Lots of things. I used to make films with a collective. I had to emancipate myself from it, but also had to consider what aspects of our approach to work had proven themselves and should be retained. I also watched many films centered on a leading character. I analyzed how much personality and individuality the other female characters need.

To work out the film images, I cut up my *Vogue* collection, put a mood book together, and illustrated almost all the scenes with fashion photos. The actresses' poses, the make-up session, the call-center girls – it's all from *Vogue*. For example, there is a series of photos with businesswomen in the desert. It really inspired me. I'm also interested in the Western, or the images the Western produced. The solitude of the hero against the rest of the world. That's a motif that seems very interesting to me for representing women and is well-suited for reloading for that purpose.

The film collects and comments on various contemporary (self-) designs and types of women. The feminist filmmakers of the 1970s and 1980s delved intensely into the "theme of women's images." What led you to work in this terrain again now?

The "theme of women's images" was, is, and remains important. Today, popular series and films that target a female audience, without being political or feminist at all, appropriate vulgarized feminist themes. I didn't want my film to serve this kind of images of women in any way. On the contrary, my female characters are not role models. So I take up the tradition of feminist film.

The driving force of the film is the state of acute unemployment and its effects on self-image and self-confidence. How important to you was this sociopolitical dimension of the film?

The situation of so-called modern women in today's service economy is central to my film. Although women in our society earn about 25 percent less, they are considered the "winners" of the current crisis. Why? Because most of them work as flexible service personnel in low-wage sectors. That's just cynical! But my leading character comes from a male-dominated profession, a high-wage sector, and is not willing to adjust to this service model, i.e., to function in contemporary society. At the same time, she doesn't at all question her own dependency on the complex of "work, status, and money." And precisely this difference interests me. I also wanted to depict how uncertain living and working conditions make biographies "precarious," which is typical of Berlin and our time.

*Your film's tone of voice is similar to its protagonist: witty, impudent, combative, willful, and extremely sad. In this context, how should we view the excerpt from Hölderlin's *Hyperion*?*

I was looking for a quotation for the last encounter. I just stumbled over Hölderlin; I admit it was coincidence. His language moved me, and the quotation brings a strangeness into the film, a consolation from another era.

Interview: Birgit Kohler, Berlin, January 2010

Welche Referenzen waren für Sie wichtig bei der Arbeit an Ihrem Film?

Da gibt es viele Dinge. Ich habe früher mit einem Kollektiv Filme gemacht. Davon musste ich mich emanzipieren, aber auch überlegen, was ich von unserer Arbeitsweise übernehmen wollte, was sich bewährt hat. Außerdem habe ich viele Filme angeschaut, in deren Zentrum eine Hauptfigur steht. Die habe ich unter dem Aspekt analysiert, wie viel Persönlichkeit und Individualität die anderen Frauenfiguren brauchen. Für die Erarbeitung der Filmbilder habe ich dann meine *Vogue*-Sammlung auseinandergeschnitten, ein Moodbook gebastelt und fast alle Szenen mit Modefotos bebildert. Die Posen der Darstellerinnen, die Make-up-Session, die Callcentermädchen – alles aus der *Vogue*. Es gibt zum Beispiel eine Fotostrecke mit Businessfrauen in der Wüste. Die hat mich sehr inspiriert. Außerdem interessiert mich der Western bzw. die Bilder, die der Western hervorgebracht hat. Die Einsamkeit des Helden gegen den Rest der Welt. Das ist so ein Motiv, was mir für die Repräsentation von Frauen sehr interessant erscheint und sich dafür gut reloaden lässt.

Der Film versammelt und kommentiert ja verschiedene zeitgenössische (Selbst-)Entwürfe und Typen von Frauen. Mit der sogenannten „Frauenbild-Thematik“ haben sich unter anderem die feministischen Filmemacherinnen der 1970er und 1980er Jahre intensiv auseinandergesetzt – was hat Sie dazu veranlasst, jetzt auf diesem Terrain tätig zu werden?

Die „Frauenbild-Thematik“ war, ist und bleibt wichtig. Heutzutage gibt es ja eine Vereinnahmung verschiedener vulgarisierter feministischer Topics in populären Serien und Filmen, die auf ein weibliches Publikum abzielen, aber keineswegs politisch oder feministisch sind. Ich wollte mit meinem Film auf gar keinen Fall diese Art von Frauenbildern bedienen. Im Gegenteil: Meine Frauenfiguren sind keine Vorbilder. So gesehen knüpfe ich an die Tradition des feministischen Films an.

Der Motor des Films, seine Triebfeder, ist der Zustand akuter Arbeitslosigkeit und deren Auswirkungen auf Selbstbild und Selbstbewusstsein. Wie wichtig war Ihnen diese gesellschaftspolitische Dimension des Films?

Die Situation von sogenannten „modernen“ Frauen in der heutigen Dienstleistungsgesellschaft ist zentral für meinen Film. Obwohl Frauen in unserer Gesellschaft etwa 25 Prozent weniger verdienen, gelten sie als die „Gewinnerinnen“ der gegenwärtigen Krise. Warum? Weil die meisten von ihnen als flexible Dienstleisterinnen in Niedriglohnssektoren arbeiten. Das ist doch zynisch. Meine Hauptfigur dagegen kommt aus einer männlich dominierten Branche, einem Hochlohnsektor, und ist nicht bereit, sich diesem Dienstleistungsmodell anzupassen, sprich: in unserer gegenwärtigen Gesellschaft zu funktionieren. Gleichzeitig stellt sie ihr eigenes Abhängigkeitsverhältnis zum Themenkomplex „Arbeit, Status und Geld“ überhaupt nicht infrage. Und genau diese Differenz interessiert mich. Außerdem wollte ich das „Prekär“-Werden von Biografien durch unsichere Lebens- und Arbeitsverhältnisse darstellen, was typisch für Berlin und unsere Zeit ist.

*Ihr Film ist von der Tonlage her seiner Protagonistin nicht unähnlich: witzig, frech, kämpferisch, eigensinnig und auch todtraurig. Wie ist der Auszug aus Hölderlins *Hyperion* in diesem Zusammenhang zu sehen?*

Ich habe nach einem Zitat für die letzte Begegnung gesucht. Hölderlin ist mir über den Weg gelaufen, das war eher ein Zufall. Seine Sprache hat mich berührt, und das Zitat bringt eine Fremdheit in den Film, einen Trost aus einer anderen Zeit.

Interview: Birgit Kohler Berlin, Januar 2010



Tatjana Turanskyj wurde am 27. Juli 1966 in Hannover geboren. Sie studierte Literatur- und Theaterwissenschaft und Soziologie in Frankfurt am Main und wirkte als Darstellerin in Inszenierungen von Einar Schleef am Schauspiel Frankfurt und am Schillertheater Berlin mit. Seit 1998 arbeitet Tatjana Turanskyj im Video-, Film- und Performancebereich. *Eine flexible Frau* ist ihr erster Spielfilm.

Tatjana Turanskyj was born in Hanover on July 27, 1966. She studied literature, theater, and sociology in Frankfurt am Main. Before and during her studies, she acted in productions by Einar Schleef at the Schauspiel Frankfurt and at the Schillertheater Berlin. Tatjana Turanskyj has worked in the field of video, film, and performance since 1998. *Eine flexible Frau* is her first feature film.

Land: Deutschland 2010. **Produktion:** Turanskyj & Ahlrichs GbR, Berlin. **Regie, Drehbuch:** Tatjana Turanskyj. **Künstlerische Mitarbeit:** Claudia Zweifel. **Kamera:** Jenny Barth. **Schnitt:** Ricarda Zinke. **Kostüme:** Ingken Benesch, Tanja Jesek. **Kostüme Tänzer:** Torsten Haase. **Ton:** Matthias Gauwerke. **Musik:** Niels Lorenz. **Sounddesign:** Jochen Jezussek. **Mischung:** Detlef A. Schitto.

Darsteller: Mira Partecke (Greta), Katharina Bellena (Loretta), Laura Tonke (Ann), Sven Seeger (Tänzer), Torsten Haase (Tänzer), Fabio Pink (Tänzer), Michaela Benn (Marlene), Ilya Papatheodorou (Francesca), Thorsten Heidel (Max), Andina Weiler (Fee), Angelika Sautter (Kracht), Anna Schmidt (Callcenter-Agent), Ninoschka Schlothauer (Callcenter-Agent), Franziska Dick (Frau Zeller), Bastian Trost (Kluge), Saskia Draxler (Saskia), Chunchun Qian (Sue), Aizhen Xu (Lilith), Weihua Wang (Dolmetscherin), Mattis Hausig (Lukas), Roman Weiler (Tim), Horst Markgraf (Paul), Sean Patten (Sean), Timur Isik, Dorothea Moritz, Gisela Gard, Anna Eger u. v. a.

Format: HDCam (gedreht auf HD), 16:9, Farbe. **Länge:** 97 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 18. Februar 2010, Internationales Forum, Berlin. **Kontakt:** Turanskyj & Ahlrichs GbR, Hufelandstr. 14, 10407 Berlin, Deutschland. E-Mail: tatjana.turanskyj@t-online.de

Films/Filme

2000: *Girls & boys in history* (short film). 2002: *Hangover*. 2003: *Petra*. 2004: *Sehnsucht nach Schüssen*. 2004: *Wedding* (with Wiebke Berndt; short film). *Remake* (short film). 2007: *Korleput*. 2010: *Eine flexible Frau / The Drifter*.