

Caroline Schubarth

Das verletzte Gesicht

Überlegungen zu einer Ethik der Darstellung von Zwangsprostitution im Film

In der Auseinandersetzung mit Kriegsphotografie wurde in den letzten Jahren neben Bildinhalten verstärkt auch die Politik der Bilder untersucht (vgl. Sontag 2005; Butler 2005; Hentschel 2005, 2008). Gefragt wird nicht nur nach der Gewalt in den Bildern, sondern auch nach der Gewalt des Repräsentationssystems an sich (vgl. Hentschel 2008). Bilder, darüber ist man sich einig, sind keine objektiven Wiedergaben der Realität, sondern spiegeln immer den subjektiven Blickwinkel der Produzent_innen wider. Wie die Repräsentationen im Bild werden auch die Rahmen, in denen die Bildproduktion stattfindet, durch Normen konstituiert. Rahmen bezeichnen ein bereits festgelegtes Feld wahrnehmbarer Realität, ein Feld des Darstellbaren, welches durch Normen strukturiert und konstituiert wird (Butler 2008:208). Die mediale Formatierung bestimmt darüber hinaus den Kontext, in dem die Bilder veröffentlicht werden. Politische Interessen sowie dominante kulturelle Vorstellungen entscheiden nicht selten darüber, welche Bilder überhaupt produziert werden und ob sie den Weg in die Öffentlichkeit finden oder aber in Archiven verbleiben. Besondere Brisanz erhalten diese Politiken der Bilder im Zusammenhang mit Darstellungen von Gewalt, da Bilder als Rechtfertigung politischer Interventionen dienstbar gemacht werden und an die Moral der Betrachtenden appellieren.

Ziel dieses Beitrags ist es, die im Kontext von Kriegsphotografie angestoßene Diskussion über Bilderpolitiken auf die filmische Repräsentation von Menschenhandel zum Zweck der sexuellen Ausbeutung zu übertragen. Wie der Krieg ist auch der Menschenhandel in die Prostitution ein Akt der Gewalt, der menschliches Leid zur Folge hat. Bisherige Auseinandersetzungen mit visuellen Repräsentationen von Menschenhandel und (Zwangs-) Prostitution sollen deshalb um Überlegungen zu einer Bilderethik ergänzt und erweitert werden.

Im Zusammenhang mit dem Menschenhandel zum Zweck der sexuellen Ausbeutung stehen drei Gruppen im Fokus der Bildbetrachtung: Die Frauen, welche in die Prostitution gehandelt werden, die Freier und die Menschenhändler. Alle drei Gruppen erlangen in den medial verbreiteten Bildern unterschiedliche Formen der Repräsentation und damit auch der Sichtbarkeit. In der Darstellung der gehandelten Frauen – Männer als Opfer von Zwangsprostitution bleiben in den Medien bisher unsichtbar – werden diese häufig als leicht bekleidete Körper abgebildet, deren Gesichter entweder von den Betrachter_innen abgewandt, nachträglich unkenntlich gemacht oder ganz aus dem Bild verbannt sind (vgl. Lynggard 2002). Rutvica Andrijasevic (2004) bemerkt dazu in ihrer Untersuchung der IOM-Kampagnen (International Organization for Migration) gegen Menschenhandel und Zwangsprostitution:

“Female bodies are immobilized and dispossessed of the gaze and the voice as the main instrument of subjectivity. Female figures never look towards the audience: their heads are usually bended in a way that their hair falls over their faces, or they stand with their back turned towards the viewers.” (Andrijasevic 2004:169)

Ohne ein Gesicht, ohne eigene Geschichte und der Möglichkeit beraubt, selbst zu sprechen, verlieren diese Frauen den Status des Subjekts und damit wird ihnen jedwede Handlungsmöglichkeit abgesprochen (vgl. Andrijasevic 2004:169). Wie die Frauen werden auch Freier und Menschenhändler in den Darstellungen stereotypisiert und allegorisiert u.a. mittels Händen, die Geldscheine halten oder einer geöffneten Autotür (vgl. Andrijasevic 2004:164; Lynggard 2002). Loretta Ihme (2006:250) stellte in ihrer Untersuchung der Debatte um Prostitution im Kontext der Fußballweltmeisterschaft 2006 fest, dass Zuhälter und Menschenhändler nahezu komplett aus der Berichterstattung verschwanden. Diese Form der Nicht-Repräsentation der Männer lenkt den Fokus wiederum auf die Frauen, welche in die Prostitution gehandelt werden. Stereotypenbildung und Stigmatisierung werden verstärkt, wenn in den medialen Repräsentationen sowohl Fragen nach Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern, als auch ökonomische, kulturelle und soziale Bedingungen von Menschenhandel und Zwangsprostitution ausgeblendet werden (vgl. Andrijasevic 2004; O’Connell Davidson 2006).

Neben dieser Kritik gilt es zu fragen, wie eine Bildersprache verfasst sein muss, die einer Stigmatisierung von Opfern und einer potentiellen Unsichtbarkeit von Tätern entgegenwirkt und die die Beteiligten nicht entmenschlicht. Können Bilder überhaupt eine ethische Forderung an die Betrachtenden stellen, wie es Judith Butler (2005) in ihrem Text „Gefährdetes Leben“ verlangt? Wie kann eine solche ethische Forderung visuell gedacht werden und was fordert sie eigentlich von den Betrachter_innen ein? An zwei Filmbeispielen, dem UNICEF Kampagnenfilm *More precious than gold* (2003) und Lukas Moodyssons *Lilya 4-ever* (2002) sollen im folgenden verschiedene Darstellungsmöglichkeiten kritisch betrachtet werden, die sowohl stereotype kulturelle Erzählungen von Menschenhandel und (Zwangs-) Prostitution reproduzieren, als auch diese vereinzelt zu durchbrechen scheinen. Zuvor möchte ich jedoch einige grundsätzliche Überlegungen Judith Butlers zum Verhältnis von Darstellung und Vermenschlichung nachzeichnen.

Darstellung als Mittel der Ver- und Entmenschlichung

Judith Butler (2005) weist darauf hin, dass Darstellung und Personifizierung sowohl als Mittel der Ver- als auch Entmenschlichung eingesetzt werden können. Dies ist zugleich ein Verweis darauf, dass Menschlichkeit nicht etwas ist, was jeder bzw. jedem selbstverständlich zugesprochen wird. Vielmehr erfolgen An- und Aberkennung von Menschlichkeit über normative Zuschreibungen, die in den Darstellungen bzw. an ihren Grenzen wirken (Butler 2005). Die Frage ist dann, welche Normen

diesen An- und Aberkennungsprozessen zu Grunde liegen und wie ethisch gegen die Entmenschlichung argumentiert werden kann.

Butler (2005) bedient sich dafür der Lévinasschen Figur des *Gesichts*. Sich dem *Gesicht* des Anderen zu nähern, so Lévinas, ist die elementarste Form von Verantwortung (157). Das *Gesicht* bringt, noch bevor der Angesprochene seinen Willen konstituieren kann, die ethische Forderung: „Du sollst nicht töten, du sollst das Leben des anderen nicht gefährden“ zum Ausdruck (Lévinas zitiert in Butler 2005:158). Diese unausweichliche Beziehung zum Anderen beruht auf der sozialen Verfasstheit menschlicher Körper, die von Geburt an anderen ausgesetzt sind. Jene primäre Abhängigkeit der Menschen von einander und die physische Verwundbarkeit ihrer Körper bilden eine menschliche Erfahrung, welche Butler als Grundlage des Denkens von Gemeinschaft vorschlägt (36-38).

Gewalt lässt sich dann als der Versuch verstehen, die Gefährdetheit des eigenen Lebens mittels der Verletzung des Anderen, der immer eine potentielle Gefahr darstellt, zu überwinden und zu negieren. Das Ethische etabliert Butler in dem Kampf zwischen dem Wunsch den Anderen zu töten, um mich in meiner Verletzbarkeit zu schützen und dem „Nicht-Töten-Können“ des Anderen, aufgrund der primären menschlichen Sozietät (36-49). Ein ethisches Subjekt ist somit kein souveränes, sondern ein prekäres, das im Konflikt zwischen Wunsch und Verbot steht (vgl. Hentschel 2008). Das Lévinassche *Gesicht* ist eine Figur, welche für diese Gefährdetheit des Lebens an sich steht. Es ist, so Butler (2005), „die Vokalisierung der Qual [...], die noch nicht Sprache oder nicht mehr Sprache ist, das, von dem wir geweckt werden für die Gefährdetheit des Lebens des Anderen [...]“ (165). Zugleich ist es der Anblick des *Gesichts*, der den ethischen Kampf im Betrachtenden auslöst, der ihn oder sie der Gefährdung des Anderen gewahr werden lässt.

Wesentlich ist, dass das Lévinassche *Gesicht* nicht zwangsläufig in dem physischen Gesicht – im Sinne von Augen, Nase und Mund – zum Ausdruck kommt, und dass wenn es heißt „das Gesicht spricht“, kein Sprechen im wörtlichen Sinne gemeint ist (Butler 2005:165-171). In der Übertragung dieser Denkfigur auf das Feld des Visuellen bedeuten diese Annahmen die Einführung eines Undarstellbaren. Butler unterscheidet zwei Formen der Undarstellbarkeit: Einerseits den Lévinasschen Gedanken, dass das *Gesicht* als Schrei menschlichen Leidens keine direkte Darstellung zulässt. Andererseits kann das physische Gesicht sinnbildlich Laute und Schreie darstellen, die aber wiederum kein Gesichtsausdruck sind (170f.). In beiden Fällen kann das *Gesicht* immer nur auf das menschliche Leid verweisen, vermag dies aber nicht ins Bild zu setzen.

„Es gibt etwas nicht Darstellbares, das wir dennoch darzustellen versuchen, und dieses Paradox muss in der Darstellung, die wir geben, beibehalten werden. [...] Das Gesicht wird bei diesem Scheitern der Darstellung nicht ‘ausgelöscht’, sondern wird eben in dieser Möglichkeit geschaffen“ (Butler 2005: 171).

Auf den ethischen Konflikt bezogen bedeutet dies, dass die Darstellung sich nicht zu einer Seite hin auflösen, also sich dem Wunsch nach der eigenen Sicherheit oder dem Verbot anheim geben darf. Die Darstellung muss die unauflösbare Ambivalenz

zeigen, die wir gerne zu Gunsten der eigenen Souveränität auflösen möchten, wodurch wir aber den ethischen Moment verpassen würden.

Die Figur des *Gesichts* steht in dieser Hinsicht auch für die Kluft zwischen der individuellen Erfahrung des Leids und seiner (visuellen) Repräsentation. In dem Versuch der Ineinssetzung von Erfahrung und Repräsentation wird negiert, dass mit Gewalt etwas Unaussprechbares einhergehen kann (Wiemann et al. 2005:8). Zugleich impliziert dieser Versuch ein Subjekt, das uneingeschränkt von sich selbst Rechenschaft ablegen kann. Außer Acht gelassen wird dabei, dass das Subjekt in seinen primären Beziehungen von Anderen als auch von einer Vielfalt von Normen geprägt wird, und diese Prägungen sich nicht vollständig für die Reflexion rekonstruieren lassen (Butler 2007). Das bedeutet, dass auch wenn das Subjekt, welches das Leid erfahren hat, versucht eine Erklärung abzugeben, eine Kluft zwischen Erfahrung und Repräsentation bestehen bleibt.

Wird dagegen versucht, das Menschliche einzufangen, indem durch das Gesicht eines Menschen etwas anderes – wie z.B. das Böse, das Opfer von Zwangsprostitution, der Freier oder der Händler – personifiziert werden soll, wird das individuelle Gesicht mit einer Idee überblendet. Dies führt zu einer Reduktion der Identität, wodurch das Menschliche verloren geht. Stereotype und Klischees entsubjektivieren und entmenschlichen, indem sie das Individuelle mit dominanten kulturellen Texten überblenden und so vom Individuum weg weisen. Das *Gesicht* als Ausdruck eines individuellen menschlichen Leidens kann so nicht gehört werden. Darüber hinaus werden diese Überblendungen dazu eingesetzt, dass Täter als Verkörperungen des Bösen „monströs“ und unmenschlich erscheinen. So ist es möglich, Täter als Ausnahmen zu verhandeln und die Verantwortung für das Leid auf sie allein, als „Unmenschen“ zu verschieben. Auch hier wird eine Identifikation zwischen Betrachter_in und Abgebildeten verhindert. Das Bild funktioniert dann, wie Linda Hentschel (2008) herausstellt, als Schutzfunktion, in dem es impliziert, dass, wenn man sich der Darstellung aussetzt und sie bewältigt, es möglich sei, das Böse an sich zu überwinden. Die eindeutige Markierung des Bösen und dessen Positionierung außerhalb des Menschlichen entbindet die Betrachtenden somit auch von der Übernahme von Verantwortung. Denn, so Susan Sontag, eine wichtige Funktion, die den Bildern von Gewalt zukommt, ist zu zeigen, dass „Menschen [...] im Stande [sind] dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht“ (2005:134).

Diese, wie Butler (2005) es nennt, „Deformiertheit“ des Gesichts bewirkt eine Auslöschung des menschlichen Leids in der Darstellung. Der Verlust eines Menschen kann dann nicht mehr betrauert werden und in jedem einzelnen Fall muss nach den Implikationen dieses „Trauerverbots“ gefragt werden. Denn die Trauer, so Butler, offenbart die unlösbare Abhängigkeit jedes einzelnen Menschen vom Anderen und damit die Grundlage des Menschlichen (36-67).

Repräsentationen von Zwangsprostitution im Film

Während Judith Butler die Prozesse der Ver- und Entmenschlichung anhand von Pressebildern diskutiert, also Bildern mit einem dokumentarischen Charakter, handelt es sich bei den im Folgenden analysierten Beispielen um einen Spielfilm und einen Werbefilm. Auf den ersten Blick mag es problematisch erscheinen, so genannte dokumentarische Bilder und Spielfilme vor der gleichen theoretischen Hintergrundfolie zu diskutieren. Die wesentlichen Unterschiede der Genres liegen meiner Ansicht nach im angenommenen Grad des Realitätsbezuges und damit der Authentizität der Darstellung. Es ist jedoch eine gewisse Vorsicht angebracht, diese Unterscheidung zu einer Dichotomie zu erklären, d.h. im dokumentarischen Bild einen Abdruck der Realität und im Spielfilm eine rein subjektive Inszenierung zu sehen. Denn wie das dokumentarische Bild durch Perspektive, Rahmungen und mediale Formatierung niemals objektiv sein kann, fließen auch in die Spielfilme Realitätsbezüge, kulturelle Vorstellungen und Tatsachenberichte ein. So erklärt beispielsweise Elizabeth L'Orange Fürst den Film *Lilja 4-ever* zu einer adäquaten Illustration ihrer Forschungsergebnisse:

„Although the film is fictional, it might also be called semi-documentarian, as Moodysson has done thorough research on the location in the Baltic region. This is demonstrated in a documentary film on which *Lilja 4-ever* (sic!) is based. In this article I use *Lilja 4-ever* (sic!) as an illustration of what I according to my fieldwork in Moldova, another post-Soviet country, consider to be a general picture of the situation“ (L'Orange Fürst 2005:160)

Es handelt sich demnach vielmehr um einen graduellen Unterschied des Inszenierungscharakters, wobei der Grad wesentlich durch Rahmungen und mediale Formatierung bedingt ist. Mir scheint, dass die Problematik des Inszenierungscharakters von nicht explizit als dokumentarisch deklarierten Bildern sich weniger aus einem Mangel an „objektiver Wahrheit“ oder recherchierten Fakten ergibt. Vielmehr wird der Inszenierungscharakter erst durch die unkritische Verwendung der Bilder als Beweismaterial, wie es L'Orange Fürst hier tut, nachträglich ausgeblendet. Die Wirkungsmacht ist den Bildern nicht inhärent, sondern entsteht erst durch Interpretation und Zuschreibung. Vor diesem Hintergrund verliert auch die Feststellung an Gewicht, dass im Spielfilm das Leid mittels Darsteller_innen inszeniert wird, die das Leid nicht am eigenen Körper erfahren haben. Die Forderungen nach Authentizität der Darstellung sind der Versuch, eben jene Kluft zwischen Erfahrung und Repräsentation zu schließen (Andrijasevic 2004; Wiemann et al. 2005). Gleichzeitig vermitteln die Schauspieler_innen jedoch Authentizität, wodurch der Film als direkte Wiedergabe einer individuellen Geschichte wirken kann.

Lilja 4-ever, ein Film des schwedischen Regisseurs Lukas Moodysson, erschien im Jahr 2002 in den Kinos. Darüber hinaus wurde der Film auf zahlreichen Festivals gespielt und von Organisationen, die sich gegen Menschenhandel und Zwangsprostitution engagieren, im Rahmen ihrer Kampagnen gezeigt.¹ *More precious than gold*

¹ Vgl. z.B. http://www.osce.org/eea/item_6_16594.html, (zuletzt gesehen am 21.09.2007).

erschien ein Jahr später im Zuge einer britischen UNICEF-Kampagne gegen die Ausbeutung von Kindern. Seitdem ist der Film im Internet verfügbar.² Beide Filme erzählen eine ähnliche Geschichte: Ein minderjähriges Mädchen wird über nationale Grenzen hinweg in die Prostitution gehandelt. Sie unterscheiden sich jedoch in der Art und Weise, wie sie die Handlung auf visueller und textlicher Ebene verhandeln. Diese unterschiedlichen Strategien möchte ich im Folgenden verdeutlichen.

More precious than gold

Während *Lilya 4-ever* als Spielfilm inszeniert ist, in dem die Figuren selbst sprechen, sind in *More precious than gold* visuelle und textliche Ebene durch einen Erzähler von einander getrennt. Dieser Erzähler, welcher zu Beginn des Films im Bild erscheint, ist der international bekannte Popstar Robbie Williams. Auch wenn sein Name nicht eingeblendet wird, so kann doch davon ausgegangen werden, dass er einem Großteil des westlichen Publikums bekannt ist. Im Gegensatz dazu bleibt die Hauptprotagonistin im eigentlichen Film unbenannt. Ihren Namen erfahren die Betrachtenden nicht. Zunächst wird sie im Kreis von anderen Kindern gezeigt, wie sie lacht, tanzt und spielt oder wie sie mit einem Obstkorb auf dem Kopf durch das Bild läuft. Bis zu dem Zeitpunkt an dem die Menschenhändler in der Handlung auftauchen, bleibt unklar, dass es ihr Schicksal ist, welches die Geschichte erzählen will. Die Namenlosigkeit des Opfers steht hier in Gegensatz zur Prominenz des Erzählers. Diese Komplizenschaft mit einem Prominentenkult (Sontag 2005) führt dazu, dass die Unbenannten zu Fallbeispielen eines Schicksals, einer Gruppe, einer ethnischen Zugehörigkeit degradiert werden, und so ihre Machtlosigkeit betont wird (92). Die Anonymisierung wird durch die Beschränkung auf eine Erzählerstimme noch verstärkt. Alle anderen agieren im Bild, ohne dass man sie hören kann.

In der ersten Einstellung des Films wird Williams gezeigt, wie er mit leicht gekrümmtem Rücken, die Hände unsicher zwischen die Beine geklemmt, frontal zum Zuschauer spricht. Mimik und Gestik bringen ein Unbehagen zum Ausdruck, welches durch seine Worte bestätigt wird:

„Hello. I’ve a little film that I want you to watch. It’s about a global problem that affects millions of children and young people, children being exploited at the hands of adults. It’s about the loss of innocence and an early entry into the harshest realities of life. Please watch it. It’s short but definitely not sweet.“

Weder Text noch Bild geben einen Hinweis darauf, dass der folgende Film sich mit dem Handel einer Minderjährigen in die Zwangsprostitution auseinandersetzt. Warum, so mag man sich fragen, verhält sich die Beschreibung des Problems hier so, als gäbe es keine Worte dafür? Und impliziert es nicht eine gewisse Unsicherheit des Erzählers hinsichtlich der Wirkkraft des Bildes, wenn er am Ende dieser kurzen

² http://www.unicef.org.uk/campaigns/campaign_sub_pages.asp?page=10, (zuletzt gesehen am 21.09.2007). Darüber hinaus erschien *More precious than gold* als Bonusmaterial auf der Collector’s Edition der *Lilya 4-ever* DVD.

Einleitung den Zuschauer darauf hinweisen muss, dass der Film zwar kurz aber definitiv nicht „süß“ im Sinne von unterhaltend sei? Auf den Prolog folgt eine Überblendung zum „eigentlichen“ Film. Gezeigt werden Szenen aus einem Dorf, welches ebenfalls namenlos bleibt. Aufgrund der Holzhütten, der staubigen Straßen, der dunklen Hautfarbe der Menschen und der Art ihrer Kleidung lässt sich schließen, dass die Handlung in Afrika spielt. Tatsächlich scheint eine spätere Szene, in welcher eine an eine Tafel gemalte Karte Afrikas eingeblendet wird, diese Annahme zu bestätigen. Die nun folgenden in warmen Farben inszenierten Szenen spielender Kinder bergen in der Tat die Gefahr, dass die Betrachtenden von einem Gefühl der „Süße“ ereilt werden könnten. Unterlegt sind diese Szenen von Williams voice-over, das ein Gedicht von Simon Armitage spricht. Es beginnt mit: „countries like these are rich in natural resources. [...] diamonds sleep in the earth or stare from the mountains.“

Die Anonymität des Ortes wird durch die Aussage „Länder wie diese“, unterstrichen. Sie werden als die „anderen“, „fremden“ Gebiete dargestellt. Als wüssten jene, welche die Bilder produzieren, nicht um welche Länder es sich handelt und als müssten die Betrachtenden dies nicht wissen. Zugleich schafft diese Form der Darstellung eine Abgrenzung zwischen einem vermeintlichen „uns“ der Schauenden und jenen „Anderen“, die in „diesen Ländern“ leben. In Verbindung mit den Bildern fröhlicher Menschen impliziert die Aussage, dass diese „an natürlichen Ressourcen reichen Länder“ wohlhabend seien und ihre Bewohner_innen ein glückliches Leben lebten. Wo aber bleibt hier der Hinweis auf die westliche Kolonialisierung und die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen durch ehemalige Kolonialmächte und korrupte Regierungen? Da sie ausgeblendet werden, erlauben die Bilder und der Text keinen Rückschluss auf die ökonomischen Hintergründe des Verkaufs der Kinder in die Prostitution. Ebenso wenig werden die Zuschauer durch diese Bilder aufgefordert die eigene Position im Bezug zu dem Abgebildeten zu hinterfragen. Im Text heißt es weiter:

„but one crop is more precious than gold or opals. An exotic fruit, it grows wild and free in towns and villages. It's priced higher than all others. It is ripe for picking after 12 or 13 summers.“

Gezeigt wird dazu das Bild eines Mädchens, jenes das den Obstkorb auf dem Kopf trägt und deren Schicksal hier erzählt wird. Das Zusammenspiel von Text und Bild führt an dieser Stelle zwangsläufig zu einer Allegorisierung von Mädchen und Frucht – und das mit entmenschlichenden Implikationen: Zum einen werden traditionelle Geschlechterstereotype aufgerufen, die Weiblichkeit mit Natur gleichsetzen und die Frau auf ihre Rolle als Mutter und als Sexualobjekt des Mannes beschränken. Zum anderen ist es die Markierung der „anderen, exotischen Weiblichkeit“, die im Zusammenspiel mit dem Bild der Frucht eine sexuelle Konnotation erhält und damit als Verweis auf eine „freie und wilde“ sowie verfügbare Sexualität gelesen werden kann. Andrijasevic (2004) stellt fest, dass die Repräsentation von Zwangsprostituierten häufig mit einer Erotisierung und Sexualisierung der Frauen einhergeht. Sie sieht hierin eine dominante westliche Repräsentationsstrategie am Werk,

die in der Verknüpfung von Weiblichkeit, Opferrolle und Erotik den weiblichen Körper als Spektakel inszeniert (173).

Als die Menschenhändler in das Dorf kommen, werden erneut Kindergesichter eingeblendet. Diesmal lachen sie jedoch nicht; der einzige Verweis darauf, dass die Ankunft der Männer nichts Gutes verheißt. Vor diesem Hintergrund wirkt es verwirrend, dass das Mädchen und ihre Eltern die Ankunft der Männer vor der Hütte bereits erwarten. Die Händler sind nur von hinten zu sehen. Warum, so sollte man sich fragen, werden ihre Gesichter nicht gezeigt? Welche Funktion kommt der Anonymität in diesem Fall zu? Der Akt des Verkaufs wird durch zwei sich schüttelnde Hände symbolisiert. Es ist auffällig, wie sich der Film an wesentlichen Punkten der Erzählung sowohl auf visueller, als auch textlicher Ebene in Metaphern flüchtet. Im Rückgriff auf feministische Forschungen konstatiert Andrijasevic, dass Metaphern dazu dienen, eine wesentliche Distanz zwischen Repräsentation und Betrachter_innen sowie zwischen Fiktion und Realität einzuführen (2004:171). Dadurch wird nicht nur die Identifikation der Zuschauer_innen mit den Protagonist_innen erschwert, sondern die Betrachtenden werden auch auf Distanz zum Thema gehalten. Was in Großaufnahme gezeigt wird, ist das von Schmerz erfüllte Gesicht des Vaters. Zugleich war er es, der kurz zuvor auf den Handel einging. Indem hier die ökonomischen und sozialen Kontexte ausgeblendet werden, bleiben die Handlungen und Motivationen der Protagonist_innen widersprüchlich. Diese Form der Darstellung verstärkt die Vorstellung einer Naivität der Anderen, die sich, trotz der offensichtlichen Risiken des Menschenhandels, darauf einlassen (vgl. Ihme 2006:252).

Nach der Ankunft des Mädchens in Großbritannien – welches wiederum als Ziel-land im Text benannt wird – nimmt ein farbiger Mann sie in Empfang und schiebt sie in ein Taxi. Nur für eine Sekunde wird sein Gesicht aus relativ großer Entfernung erkennbar. Darin zeigt sich ein Aspekt, den sowohl Loretta Ihme (2006:250) als auch Rutvica Andrijasevic (2004:163-66) betonen; die (seltene) visuelle Repräsentation von Menschenhändlern und Zuhältern erfolgt stets entlang nationaler und ethnischer Stereotype, wodurch sie als die Anderen in Abgrenzung zu einem „uns“ konstruiert werden.

In der darauf folgenden Straßenszene sind zunächst nur zwei nackte Beine in High Heels zu sehen. Eine Fragmentierung des weiblichen Körpers, wie sie hier vorgenommen wird, signalisiert eine Reduktion der Frau auf ihren Körper und dessen Funktion (vgl. Gill 2007:4). Diese Fetischisierung des weiblichen Körpers hat als Repräsentationsstrategie eine lange Tradition in der westlichen Kultur und spielt einer Erotisierung zu (Andrijasevic 2004). Zudem wird der Körper zum Objekt, der nur noch eine Funktion hat, Prostituierte ist so nicht mehr nur die Bezeichnung einer Tätigkeit, sondern wird darüber hinaus zur Identitätskategorie (vgl. Spanger 2002). Wie Lynggard (2002) festhält, führt die einseitige Kategorisierung von Frauen und Mädchen als Prostituierte oder stumme Opfer zur Konstruktion eines negativen Bildes, dass sie als „die Anderen“, die das „Abweichende“ verkörpern, gegenüber einem „uns“ positioniert. Diese Vorstellung von der Prostituierten als die

„Andere“ wird in den anschließenden Einstellungen re-artikuliert, in denen lachende, sich den Betrachtenden anbietende Frauen und Mädchen gezeigt werden, deren Aussehen mehrheitlich auf einen Migrationshintergrund verweist. (Vgl. Ihme 2006: 250-252; Andrijasevic 2004).

Der Gegenentwurf zu den aktiv agierenden Frauen findet sich in der Darstellung des gehandelten Mädchens. Unauffällig gekleidet lehnt sie an einer Hauswand und hat den Blick gesenkt. Ihre Passivität wird von einer älteren Prostituierten durchbrochen, welche sie am Arm greift und zum Auto eines Freiers führt. Mittels dieser konträren Figuren wird zum einen die traditionelle Aufteilung von Frauen in Heilige und Huren aufgerufen (vgl. Andrijasevic 2004:161). Zum anderen legt die Darstellung im UNICEF-Film nahe, dass Zwangsprostitution an Minderjährige geknüpft sei, während bei volljährigen Frauen stets von einer gewissen Form der Freiwilligkeit auszugehen sei. Der Zwang auf das Mädchen wird nicht von einem Zuhälter ausgeübt, sondern von einer anderen Prostituierten; der Zuhälter selbst bleibt unsichtbar. Das ausdruckslose Gesicht des im Auto sitzenden Freiers ist dagegen deutlich zu erkennen. Es ist ein unauffälliges Gesicht mittleren Alters, mit Brille und leichtem Bartansatz, ein Gesicht, welches aufgrund mangelnder markanter Züge vermittelt, dass es keine Spezifika gibt, welche einen Freier kennzeichnen. Gleichzeitig ruft es die konventionelle Vorstellung auf, dass es vor allem jene unbeachteten, nicht sonderlich attraktiven Männer sind, die Prostituierte aufsuchen. Was sich zwischen Freier und Mädchen abspielt, wird im Film nur angedeutet. Der Film endet mit einem Close-up auf das unbewegte Gesicht des Mädchens.

Durch die Unbewegtheit des Gesichts, die an mehreren Stellen Verwendung findet – etwa, wenn sie durch die Gitterstäbe des Wagens der Menschenhändler schaut oder an der Passkontrolle steht und zu dem Freier in den Wagen steigt – wird das Bild des stummen passiven Opfers reproduziert. Diese stereotype Darstellung ist Teil eines westlichen kulturellen Textes, der Weiblichkeit als das Andere zur Männlichkeit konstruiert. Innerhalb der patriarchalen Ordnung stellt eine aktive weibliche Subjektivität Gefahr dar, welche mit Hilfe visueller Darstellungen zu bannen versucht wird. Dies geschieht hier auf zwei Ebenen: mittels der aktiven Prostituierten, die sowohl ethnisch markiert als auch auf Fetischobjekte reduziert werden. Darüber hinaus werden sie als potentielle Gefahr für das unschuldige Opfer konstruiert, indem ihnen die Zuhälterposition übertragen wird. Auf anderer Ebene spielt die Darstellung des passiven stummen Opfers einer, wie Andrijasevic (2004:161) es nennt, „Politik der Errettung“ in die Hände, welche meint, das hilflose weibliche Opfer aus einer Situation retten zu können, aus der es sich selbst nicht mehr befreien kann. Damit wird letztendlich aber die traditionelle, patriarchale Vorstellung von einer irrationalen Weiblichkeit, die nicht ausreichend für sich selbst Sorge tragen kann, wiederholt. Diese Reduktion der Darstellung von Frauen kann als ein Versuch interpretiert werden, ihr Handeln und ihr Begehren kontrollierbar und damit weniger bedrohlich zu machen.

Was bedeutet dies für die ethische Forderung, welche diese Bilder an die Betrachtenden stellen sollen? Meines Erachtens kann das Leben des Mädchens nicht mehr

betrachtet werden, da es als Leben nicht existiert hat. Denn was der Film zeigt, sind stereotype kulturelle Texte, die durch die Figur des Mädchens personifiziert werden sollen. Den Betrachter_innen wird eine sichere Position angeboten, in der erlernte kulturelle Muster nicht irritiert werden. Eine Identifizierung ist innerhalb des Films, wenn überhaupt, nur mit dem Erzähler möglich. Wie er mag man angesichts dieser Geschichte ein Unbehagen empfinden, aber die Betrachtenden werden aus ihrer passiven Position des Unbeteiligtseins an dem Geschehen nicht herausgerissen. Einzig der Moment, in dem das trauernde Gesicht des Vaters zu sehen ist, verweist auf das Leid, welches der Menschenhandel und die Zwangsprostitution verursachen.

In der Betrachtung der Hintergründe von *More precious than gold* wird noch einmal mehr deutlich, dass es sich hierbei um einen Werbefilm handelt, der mit Ästhetisierungen und Stereotypisierungen arbeitet. Ziel des Films ist es, Unterstützung für eine Kampagne gegen die generelle Ausbeutung von Kindern zu gewinnen.³ Für die visuelle Umsetzung wird jedoch der Handel von Kindern zum Zweck der sexuellen Ausbeutung gewählt, da diese Form der Ausbeutung den größten Schockeffekt hat. So liegt die Vermutung nahe, dass die Kampagne hier den simplen Strategien der Werbung, d.h. größtmögliche Aufmerksamkeit zu generieren, folgt. Verbleibt man an dieser Stelle für einen Moment in der Sprache der Werbung, so ließe sich vermuten, dass der „Consumer benefit“ dieses Films und des beworbenen Engagements für die UNICEF-Kampagne in der Garantie der Sicherheit der Betrachter_innen liege.

Solch eine Strategie kommt in dieser Hinsicht einer erneuten Ausbeutung der Geschichte und des Lebens dieser Kinder gleich, denn wieder sind sie lediglich Mittel zum Zweck, statt der Zweck an sich. Indem der Film eine Distanz zwischen den Betrachtenden und dem Inhalt schafft, bestätigt er sie in ihrer sicheren Position und bietet ihnen an, mit ihrer Unterstützung das Problem aus der Welt zu schaffen. Der Film setzt die Betrachtenden dem ethischen Kampf nicht aus, sondern vermittelt vielmehr, dass schon mit dem Betrachten ein Teil der Gefährdung überkommen sei. Hier mag zutreffen, was Susan Sontag in ihrer Auseinandersetzung mit den Gefühlen, die von Kriegsphotografien ausgelöst werden können, feststellt: „Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde. Unser Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht“ (Sontag 2005:119).

Was aber bedeuten diese Feststellungen für die Einforderung einer visuellen Ethik? Mitleid ist am Ende wieder eine Sorge um das Selbst. Die vom Lévinasschen *Gesicht* ausgelöste Wachheit für die Gefährdetheit des Lebens, kann aber, so Butler, kein primäres Wachsein für mein eigenes Leben sein (Butler 2005:160). Das Bild ist erst dann ein ethisches, wenn es nicht dazu eingesetzt wird, die Betrachtenden in Sicherheit zu wiegen, sondern sie vielmehr aus ihren geschützten Positionen reißt und der Verletzbarkeit des eigenen sowie des anderen Lebens aussetzt. Denn indem

³ Robbie's child trafficking plea. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/england/staffordshire/3021252.stm>, (zuletzt gesehen am 13.09.2007).

wir die eigene Abhängigkeit und Verletzbarkeit annehmen und dass es diese Verletzbarkeit ist, die uns als Menschen verbindet, können wir uns einer Ethik öffnen. Die Ethik, so Butler, ist kein sicherer Ort, sie ist ein Ort des Kampfes zwischen der eigenen Sicherheit und der Entmenschlichung des Anderen.

Lilya 4-ever

In *Lilya 4-ever* werden im Gegensatz zum UNICEF-Film die Betrachter_innen bereits im Prolog mit der Verletztheit des Menschen konfrontiert. Zu sehen ist ein Mädchen, das am Geländer einer Autobahnbrücke steht, ihr Gesicht ist übersät mit blauen Flecken – den Spuren von physischer Gewalt. Ihre Augen, die nicht mehr fokussieren, ihre Pupillen, die nach oben rutschen, während sich ihre Lider darüber senken, verweisen auf eine Qual, die über die blauen Flecken in ihrem Gesicht hinausgeht. Die Hintergrundmusik, Rammsteins „Mein Herz brennt“, unterstreicht diesen Verweis auf die psychische Gewalt (vgl. *The Guardian* 20.11.2002). Die Kamera wechselt die Perspektive und folgt ihrem Blick in die Tiefe, auf die befahrene Straße unter der Brücke. In der nächsten Einstellung sind wieder das Gesicht und die Hände, die sich auf das Brückengeländer legen, zu sehen. Der Wechsel der Kameraeinstellungen deutet die Möglichkeit des tödlichen Sprungs an. In dem Zwischenraum des von Gewalt gezeichneten Gesichts und der Andeutung des Todes zeigt sich meines Erachtens die Figur des Lévinasschen *Gesichts*. Die Zuschauer_innen wissen zu diesem Zeitpunkt noch nicht, was die Protagonistin erfahren hat, doch verweisen die Bilder auf eine ausweglose und leidvolle Situation. Es ist die Gefährdetheit menschlichen Lebens, die hier zum Ausdruck kommt, ohne dass die Ursachen genau benannt werden. Den Betrachtenden wird hier keine Erklärung angeboten, die sie in Sicherheit wiegen könnte. Sie werden Zeugen der Verletzbarkeit eines Subjekts und indem die Kameraperspektive die Zuschauer_innen den Blick des Mädchens nachvollziehen lassen, wird ihnen, so möchte ich behaupten, eine sichere Betrachter_innenposition in einem unbeteiligten Außen verweigert.

Diese Szene bildet die Hintergrundfolie für den gesamten Film, der in Form einer Rückblende die Zuschauer_innen vom Ende zum Anfang und wieder zum Ende führt. Alles beginnt drei Monate früher, irgendwo in der ehemaligen UDSSR. Moodysson begründet die Unspezifität der Ortsangabe im Film folgendermaßen:

„At the beginning, we said that we were in Estonia. But after a while, it felt like the story didn't just take place in Estonia. It takes place all over the world. [...] We made the film in Estonia for practical reasons [...]. But it is maybe not the first country that I would think about if we were talking about trafficking“ (Lukas Moodysson in *The Guardian* 20.11.2002).⁴

⁴ Das BKA führt in seiner Opferstatistik 2004 die Staaten der ehemaligen UDSSR als häufigste Herkunftsländer der Opfer von Menschenhandel an. Vgl. Bundeskriminalamt (2005): Lagebild Menschenhandel 2004, <http://www.bundeskriminalamt.de/lageberichte/mh/2004/mh2004.pdf> (zuletzt gesehen am 21.09.2007).

Moodysson geht es scheinbar nicht darum eine individuelle Geschichte zu erzählen, sondern vielmehr vermittelt der fiktiven Nacherzählung des realen Schicksals der 16-jährigen Litauerin Dangoule Rasalaite (vgl.

<http://www.aftonbladet.se/nyheter/0003/23/balt.html>) das globale Problem des Menschenhandels und der Zwangsprostitution zu erfassen. Während eine spezifische Ortsangabe den individuellen Charakter der Geschichte betonen würde, impliziert seine Angabe den Anspruch einer gewissen Allgemeingültigkeit; d.h. die Individualität der Figur Lilya wird mit kollektiven Vorstellungen über Zwangsprostituierte überblendet.

Im Gegensatz zu *More precious than gold* lassen die Bilder jedoch keinen Zweifel an der Tristesse und Armut dieses Ortes. Der Film nimmt sich zudem 45 Minuten Zeit, die Vorgeschichte zu erzählen, bis die 16-jährige Lilya sich in der örtlichen Diskothek prostituiert.

Von der Mutter verlassen, von der Tante in eine heruntergekommene Wohnung abgeschoben, wird Lilya sich selbst überlassen. Hilfe erhält sie weder von der Lehrerin noch vom Sozialamt. Zunächst genießt sie gemeinsam mit ihren Freund_innen die Freiheit von elterlicher Aufsicht. Die Jugendlichen feiern Partys, schnüffeln Kleber, trinken Schnaps, machen sich über die alten kommunistischen Helden lustig und kabbeln sich freundschaftlich. All das nimmt ein Ende, als Lilya von ihrer Freundin Natascha in die örtliche Diskothek geführt wird, in der diese sich prostituiert. Um ihren Ruf zu retten, gibt Natascha vor, dass Lilya es gewesen sei, die sich an die Männer verkauft habe. Mit dem Stigma der Prostituierten als „unrein“ und „promiskuitiv“ belegt (vgl., Russel 2006:3-6), wird Lilya von ihren Freunden nicht nur ausgeschlossen, sondern sogar vergewaltigt. Der Akt der Vergewaltigung gleicht in der Inszenierung den vorangegangenen harmlosen Kabbeleien, wodurch die Fatalität des Stigmas herausgehoben wird. Zugleich ist diese Verwandlung eine Reproduktion des Klischees, dass jene „anderen“ Männer rückständig und asozial seien, da sie die Freundin vergewaltigen, statt ihr zu helfen. Indem das Moment der Vergewaltigung jener der Prostitution vorangestellt wird, wiederholt sich hier der Mythos vom sexuellen Missbrauch als Einstieg in die Prostitution. Prostitution als frei gewählte Tätigkeit ist im Zusammenhang des Films undenkbar, vielmehr wird diese als stetiger Akt der Gewalt an einem Subjekt inszeniert. Dieses Subjekt hat eine Identität, die nicht durch den Akt geschaffen, sondern verletzt wird.

Als Lilya nicht einmal mehr Geld zum Essen hat, fährt sie erneut in jene Diskothek und verkauft ihren Körper an einen Freier. Diese ausführliche Erzählung des Weges in die Prostitution hat zwei Effekte: Sie ist eine detaillierte Skizze der Ursachen und Umstände, die Lilyas Handlungsraum so einschränken, dass sie keinen anderen Ausweg sieht, als sich zu prostituieren. Tatsächlich erweckt der Film den Eindruck, die Bilder zu dem zu liefern, was die Forschung als Ursachen für die unfreiwillige Prostitution benennt: Armut, Perspektivlosigkeit, Mangel an Erwerbsmöglichkeiten, Verlust sozialer Leistungen, die ökonomische Kluft zwischen Ost und West nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems (vgl. Geissler 2004; Tylum/Tveit/Brunovski 2005; O'Connell Davidson 2006). Vor diesem Hintergrund

erscheinen Lilyas Handlungen weniger naiv, sondern vielmehr als Überlebensstrategien. Zugleich wird so die westliche Betrachter_innenposition damit konfrontiert, den Unterschied zu sehen, wie Lukas Moodysson, der Regisseur, es ausdrückt, zwischen den

"rich people who think everything can be bought and poor people who are forced to sell everything they have [...] a culture where you can buy anything, these people, their labour or their intestines – kidneys from India or Turkey [...]." (Preston, *The Guardian*, 11. April 2003)

Lilya wird als ein ambivalenter Charakter gezeichnet. Sie ist ein Teenager mit romantischen Vorstellungen von Sex und Liebe, der davon träumt Britney Spears zu sein und zugleich aufmüpfig und arrogant gegenüber Nachbar_innen und Lehrerin auftritt. Der Supermarktangestellten zeigt sie den Mittelfinger, als diese ihr keinen Kredit mehr geben will und der Tante klaut sie Wodka und Schinken, als jene jede Form der Unterstützung ablehnt. Der Film vermeidet es, Lilya ausschließlich als Opfer oder Prostituierte darzustellen und ermöglicht so eine Identifikation der Zuschauer_innen mit der Protagonistin.

Indem die Geschichte nicht von einem allwissenden Erzähler präsentiert wird, sondern aus der Perspektive Lilyas, wird zusätzlich Distanz abgebaut. Die Kamera ist stets dicht an der Figur. Immer wieder sehen wir ihr Gesicht, wie es lacht und wie es verzweifelt. Besonders deutlich wird dies in den Szenen zwischen Lilya und ihren Freiern. Während des Geschlechtsverkehrs sind die beiden nicht gemeinsam im Bild zu sehen. Eine kurze Einstellung zeigt den über Lilya gebeugten Rücken des Mannes in der Draufsicht. Dann wechselt die Kamera die Perspektive und rückt das Gesicht Lilyas in das Zentrum des Bildes. Ihre Hände krallen sich in das Kissen und ihr Gesicht ist von Kamera und Freier abgewandt. Ihre geschlossenen Augen und ihr Gesichtsausdruck bringen sowohl Schmerz als auch Ekel zum Ausdruck. In den Großaufnahmen ihres Gesichts bleibt der Freier durch sein hörbares Stöhnen präsent. Außer diesem Stöhnen ist kein Geräusch zu hören. Trotz seiner Abwesenheit im Bild verweist das Stöhnen auf die unmittelbare Nähe des Mannes. Seine sexuelle Lust wird von dem Leid ausdrückenden Gesicht der Schauspielerin überzeichnet und pervertiert. In gewisser Weise zerreißen diese gegensätzlichen Gefühlsausdrücke die Darstellung. Ich möchte behaupten, dass sich in diesem Riss das Lévi-assche *Gesicht* erkennen lässt und seine ethische Forderung an die Betrachtenden stellt. Die beiden Figuren im Bild repräsentieren in gewisser Hinsicht den Kampf, in dem Butler das Ethische verortet. Da ist einerseits der Freier, welcher seinem Lustgewinn nachgeht und die Verletzbarkeit des Mädchens ausblendet und zugleich Lilya, durch die Schmerz und Verwundbarkeit zum Ausdruck gebracht werden. Mittels der filmischen Umsetzung, d.h. das Geräusch als Repräsentation des Mannes und die bildliche Darstellung des Gesichts des Mädchens, wird dieser Kampf vermittelt und zugleich deutlich, dass er nicht allein durch die visuelle Darstellung „eingefangen“ werden kann.

Kurze Zeit später lernt Lilya einen jungen Mann kennen, der sich um sie kümmert. Andrej geht mit ihr in einen Vergnügungspark und lädt sie zum Eisessen ein. Sein

Gesicht zeigt Fürsorge und Zuneigung und die Zuschauer_innen entwickeln leicht die Hoffnung, dass Lilyas Leid ein Ende hat. Andrej überredet Lilya, mit ihm nach Schweden zu gehen und verspricht ihr dort eine Arbeit als Erntehelferin. Auf dem Weg zum Flughafen teilt er ihr mit, dass sie alleine fliegen müsse und er nachkommen würde. Im schwedischen Malmö wird sie von seinem „Chef“ abgeholt. Dieser sperrt sie in eine Wohnung am Stadtrand, vergewaltigt sie und verkauft sie dann an andere Männer. Mittels einer veränderten Kameraeinstellung wird der Missbrauch Lilyas und das von ihr erfahrene Leid in Szene gesetzt.

Die Kamera nimmt nun Lilyas Perspektive ein und zeigt die nackten Oberkörper der Männer aus der Untersicht. Aufgrund dieser Einstellung wirken die bildfüllenden Körper schwer und gewaltig, als würden sie direkt auf die Zuschauer_innen zukommen. Lilya ist in keiner dieser Einstellungen im Bild zu sehen und dennoch ist sie insofern anwesend, als dass die Betrachtenden durch die Kameraeinstellung in ihre Position versetzt werden. Verstärkt wird die beklemmende Wirkung dieser Szene, indem zehn verschiedene Männer in kurzen Schnitten nacheinander eingeblendet werden. Obwohl das Gesicht Lilyas in diesen Bildern nicht zu sehen ist, verweisen sie umso deutlicher auf die Unerträglichkeit der Situation. In den Szenen des Missbrauchs durch die Männer verbleibt die filmische Darstellung nicht in Andeutungen und verzichtet dennoch darauf, den sexuellen Akt zwischen zwei Menschen zu zeigen. Hier werden die Betrachtenden mit einem Perspektivwechsel konfrontiert, indem ihre Blickposition mit der des Mädchens überblendet wird. Das Opfer wird nicht mehr angeschaut, sondern es blickt, in der Person des bzw. der Betrachtenden, zurück. Die Betrachter_innen werden aus ihren „sicheren“ Außenpositionen herausgerissen. Sie erfahren das Leid zwar nicht körperlich, aber sie werden gezwungen ihre Position und Perspektive zu hinterfragen. Eventuell zeigt sich darin die ethische Forderung, die ein Bild an die Betrachtenden stellen kann. Indem es sie bzw. ihn nicht außen vorlässt, sondern zu einem Teil des Bildes werden lässt, wird sie oder er zu einer Positionierung aufgefordert. Nach Susan Sontag ist es das, was in der Macht der Bilder steht, „Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen“ zu sein (Sontag 2005:136).

Aufgrund der kurzen Schnitte und der Verschiedenheit der Männer wird eine Typisierung des Freiers vermieden. Gezeigt werden Männer aus allen sozialen Schichten, verschiedener Altersklassen und Ethnien. Freier, so zeigt der Film, haben viele Gesichter: vom Familienvater bis zum einsamen, allein lebenden älteren Herren. Es gibt keine spezifischen Merkmale anhand derer man sie erkennen kann – womit der Film mit der Freierforschung übereinstimmt (vgl. Grenz 2007: 18-21). Aus der Beschreibung Moodyssons über den Dreh dieser Szenen geht jedoch auch hervor, dass Lilya als Stellvertreterin-Figur angelegt ist:

„He [der Kameramann Anm. C.S.] said that he wasn't sure if he could do any more of the scenes because it was so difficult because the men were so close to him and he could feel their breath on him. It became very physical. [...] One time I had to do it because he couldn't do it anymore. We were fully dressed and we weren't raped but it still felt like an enormously awkward situation. It made you realise that we had experienced 0.1% of what the Lilyas of this world

in reality experience everyday, today, tomorrow and yesterday. That was difficult.“ (Leigh, *Guardian Unlimited*, 20. November 2002).

Durch Lilya sollen die Erfahrungen der „Lilyas of the world“ repräsentiert werden. Hier zeichnet sich einmal mehr die Ambivalenz des Filmes ab, der zwischen der Erzählung eines individuellen Schicksals und dem Anspruch, eine allgemeingültige Erfahrung zu repräsentieren, schwankt. Lilya ist jedoch nicht nur Opfer des Zuhälters und der Freier. In der detaillierten Vorgeschichte wird deutlich, welche Rolle den ökonomischen und sozialen Bedingungen zukommt. (Zwangs-) Prostitution wird hier nicht als identitätsstiftender Akt dargestellt, sondern als die Folge eines kapitalistischen Wirtschaftssystems und des herrschenden Geschlechterverhältnisses. Lilya ist damit auch eine Figur, die auf die Krise der Nationalstaaten im Zeitalter der Globalisierung verweist. In ihrem Herkunftsland erreicht die soziale Isolation ihren Höhepunkt, als sie mit dem Stigma der Prostituierten belegt wird. In Schweden hat sie keinen legalen Aufenthaltsstatus und würde sie entdeckt, drohte ihr die Abschiebung. An diesen institutionellen Grenzen des Nationalstaats offenbart sich eine weitere Ebene der Gewalt, indem sie legal und sozial von der Gesellschaft ausgeschlossen und damit recht- und schutzlos ist (Wiemann et al. 2005:9). Diese Schutzlosigkeit führt der Film durch die Drohung des Zuhälters, dass die Polizei Lilya in ihr Herkunftsland zurückbringen und dass er selbst sie überall finden und umbringen würde, vor. Sie gipfelt darin, dass Lilya nach der endlich gelungenen Flucht scheinbar nur der Selbstmord als Ausweg zur Verfügung steht, nicht aber die Möglichkeit ein neues Leben zu beginnen. Einzig die Szenen, die Lilya und ihren Freund Volodya beim Spielen zeigen, verweisen auf eine Realität jenseits von sozialer Kälte und Ausweglosigkeit. Sie führen vor, wie die Kinder versuchen, der Realität zu entkommen und sich ihre Träume zu bewahren. Als die beiden durch Lilyas Reise nach Schweden getrennt werden, nimmt sich Volodya mit einer Überdosis Tabletten das Leben. Ab da begegnet er Lilya in ihren Träumen mit Engelsflügeln. Er versucht ihren Lebenswillen zu stärken, kann aber letztlich nicht verhindern, dass sie von der Brücke springt. Der Tod bildet die Kulmination der Unerträglichkeit des Leidens. Jedoch signalisiert sein Erscheinen nicht nur ein Ende des Leidens, sondern auch die Vernichtung jedweder Hoffnung, dass diese Form der Verletzung überlebbar sei. Die Figur der Lilya ist es, mittels derer die Betrachtenden aufgefordert werden, über die paradoxen Mechanismen der Globalisierung, die Forderung nach frei florierendem Kapital und das gleichzeitige Verschließen der Grenzen für Menschen (Mirzoeff 2005:119), nachzudenken. Ihr Tod bedeutet die Beseitigung dieser Krisenfigur und damit die Wiederherstellung der alten Ordnung. Die Frage ist, ob der Film hier nicht die gleichen Mechanismen der diskursiven Unsichtbarkeit aufgreift, wie sie der Politik eigen sind, die hier vermeintlich kritisiert wird.

In der letzten Sequenz des Films werden Lilya und Volodya gezeigt, wie sie, beide mit Engelsflügeln, auf einem Hausdach Basketball spielen. Durch diesen Rückgriff auf einen Märtyrerinnenmythos (vgl. Campbell 2006:125ff.;367 und die christliche Erzählung von einer Erlösung nach dem Tod erfolgt eine Sinnstiftung des Leidens, welche der Aussage der übrigen Erzählung entgegensteht. Wenn Hoffnung nur noch durch den metaphysischen Gedanken eines Lebens nach dem Tod gewonnen wer-

den kann, dann verweist das auf ein Scheitern der Gesellschaft, aber inwieweit ruft es sie zur Verantwortung auf?

Unsichtbare Rahmungen der Bildproduktion

Abschließend möchte ich noch einmal auf die Frage nach den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Rahmungen der Bildproduktion und die mediale Formatierung zurückkommen. Denn in einem Interview mit dem Regisseur Lukas Moodysson stellt sich heraus, dass die von christlichen Motiven geprägten Szenen vorrangig seinen eigenen Glauben reflektieren:

„I believe in God, and God is present in the film. I do believe that someone will take care of me when I die just like he takes care of Lilya. I honestly don't think I could have made this film without that belief. [...] I think I would have ended up killing myself“ (O'Hagan, *The Observer*, 13. April 2003).

Es ist der Versuch des Regisseurs, eine Lösung für eine Tragödie zu finden, für die er in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Realität keine sieht. Statt jedoch das Moment der Trauer, der Hilflosigkeit, die der Verlust eines Menschen auslöst, zu betonen, wird eine Errettungsidee eingeführt, die vielmehr eine Errettung der Betrachtenden darstellt, als die Lilyas. Innerhalb des Filmes gibt es niemanden, der den Tod Lilyas betrauert, sie verschwindet unbeachtet. Eben dieses Moment der fehlenden Trauer negiert die Menschlichkeit der Figur. Zugleich wird die Kritik an der fehlenden Verantwortungsübernahme für das Leben durch die Gesellschaft mittels des christlichen Motivs aufgehoben. Ein ähnlicher Mechanismus offenbart sich in der Einschätzung von Prostitution als beständigem Akt der Gewalt an einem Subjekt. Indem die Merkmale von Prostitution – u.a. die Unspezifität der Freier, der Tausch Sex gegen Geld – unhinterfragt mit Zwangsprostitution überblendet werden, bleibt kein Raum mehr für eine Unterscheidung der vielfältigen Formen von Prostitution und damit einer differenzierten Kritik. In der Konsequenz würde dies bedeuten, dass es nur eine Form der Prostitution gibt: die erzwungene. Diese Einstellung findet eine Entsprechung in Moodyssons kulturellem und politischem Umfeld. In Schweden, der Heimat des Regisseurs, wurde 1999 die Freierstrafbarkeit mit der Begründung, dass Prostitution ein Beispiel für die Unterdrückung der Frau und nicht mit Menschenwürde und Gleichberechtigung vereinbar sei, gesetzlich verankert (vgl. Dodillet 2006). Dieser Argumentation muss kritisch entgegengehalten werden, dass die Einschätzung sämtlicher Formen der Prostitution als erzwungen und gewaltsam zu einer Pathologisierung und Ausgrenzung all jener Frauen und Männer führt, die sich aktiv für eine Arbeit in der Prostitution entscheiden. Auch bedeutet das schwedische Gesetz für SexarbeiterInnen, dass sie ihren Beruf nur noch an jenen Orten ausüben können, die der polizeilichen Kontrolle entzogen sind, wodurch sie einer größeren Gefährdung durch Gewalt und Missbrauch ausgesetzt sind (Kilvington et al. 2001:89). Diese normativen Vorstellungen, welche die Darstellung schon vor ihrer Entstehung strukturieren, bleiben für die Zuschauer_innen des Films unsichtbar und verhindern somit eine kritische Interpretation der durch den Film angebotenen Interpretation (Butler 2008:207).

Die mediale Formatierung, das Zeigen des Films im Rahmen von Kampagnen gegen Menschenhandel und Zwangsprostitution unterstützt diese Wirkung und der Spielfilm wird zum Beweisdokument und Erklärungsmodell erhoben (z.B. L'Orange Fürst 2005). So schreibt Barbara Schweizerhof in der *taz*, dass *Lilya 4-ever* „sich einem Thema widmet, das in den Nachrichten zwar am Rande abgehandelt wird, die Fantasien von Lesern und Zuschauern aber stark beschäftigt“ und kommt zu dem Schluss, dass Moodyssons Film „die eine Geschichte zur Nachrichtmeldung“ (*taz* 4.12.2003) sei. Dem Film wird im Nachhinein eine universelle Aussagekraft zugesprochen, unbeachtet bleiben dabei jene Normen, welche der Inszenierung inhärent sind.

Im Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen, Repräsentation, Rahmungen der Bildproduktion und mediale Formatierung, kristallisiert sich eine zunehmende Ambivalenz in der Wirkung von *Lilya 4-ever* heraus. Auf der Ebene der Darstellung schwankt der Film zwischen den Momenten, in denen die Gefährdetheit von Lilyas Leben vermittelt wird und der Inszenierung von Lilya als Stellvertreter_innenfigur für Menschenhandel und (Zwangs-) Prostitution. Während sich einerseits vereinzelt die Figur des *Gesichts* eröffnet, wird an anderen Stellen im Film versucht, die Kluft zwischen individueller Erfahrung und Repräsentation zu schließen. Die unsichtbaren Rahmungen und die mediale Formatierung befördern den Anspruch des Films auf eine universell gültige Aussage zu Menschenhandel und (Zwangs-) Prostitution. Eine vermenschlichende Darstellung beruht, so sollte hier noch einmal deutlich werden, nicht allein auf einer individualisierten Repräsentation. Allein der Verzicht auf Stereotype ist kein Garant, wenn auch möglicherweise eine Voraussetzung für eine ethische Darstellung. Was dieser darüber hinaus im Wege steht, ist der Rückgriff auf Normen, denen universelle Gültigkeit unterstellt wird, ohne diese als strukturierende Elemente der Inszenierung offen zu legen. Gerade diese subtilen Mechanismen der Normativität sind es, denen es besondere Beachtung zu schenken gilt, denn sie wirken weniger offensichtlich als die stereotypen Darstellungspraxen wie sie sich beispielsweise bei *More precious than gold* finden. Erst wenn die Darstellung eine Deutung ihres Rahmens ermöglicht, lassen sich auch die Einschränkungen bei der Deutung der Realität kritisch überprüfen (Butler 2008:207). Um von den Betrachtenden eine Übernahme von Verantwortung einzufordern, müsste die Darstellung daher die Mechanismen ihrer Entstehung offen legen.

Literatur:

- Andrijasevic, Rutvica (2004): Trafficking in women and the politics of mobility in Europe, Proefschrift Universiteit Utrecht;
<http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2005-0314-013009/index.htm>.
(Zuletzt gesehen am 03.09.2007)
- Björneblad, Peter: Hon tvingades bli prostituerad – tog livet av sig In: Aftonbladet 23.03.2000; <http://www.aftonbladet.se/nyheter/0003/23/balt.html>; (Zuletzt gesehen am: 13.09.2007)

- Bundeskriminalamt (2005): Lagebild Menschenhandel 2004.
<http://www.bundeskriminalamt.de/lageberichte/mh/2004/mh2004.pdf>,
 (Zuletzt gesehen am 03.09.2007)
- Butler, Judith (2005): *Gefährdetes Leben*. Frankfurt/Main.
 Dies. (2007): *Kritik der ethischen Gewalt*. Frankfurt/Main.
 Dies. (2008): *Folter und die Ethik der Fotografie*, in: Linda Hentschel (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin, S. 203-228
- Campbell, Russel (2006): *Marked women: Prostitutes and Prostitution in the cinema*. Wisconsin
- Dodillet, Susanne (2006): *Prostitutionspolitik in Deutschland und Schweden. Zum ideologischen Hintergrund von Sexarbeit und Sexkaufverbot*. In: Grenz, Sabine und Lücke, Martin (Hg.) (2006): *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielfeld. S. 95-112
- Geisler, Alexandra (2004): *Hintergründe des Menschenhandels in die Prostitution mit Frauen aus Osteuropa*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. *Aus Politik und Zeitgeschichte*. (B 52-53/2004);
http://www.bpb.de/publikationen/oKMVAQ,1,0,Hintergr%FCnde_des_Menschenhandels_in_die_Prostitution_mit_Frauen_aus_Osteuropa.html#art1
- Gill, Rosalind (2007): *Supersexualize Me! Advertising and 'the midriff'*.
www.awc.org.nz/userfiles/16_1176775150.pdf?PHPSESSID=054842f66do260doe1a98bf65c8aa8bo
- Grenz, Sabine (2005): *(Un)heimliche Lust. Über den Konsum sexueller Dienstleistungen*. Wiesbaden 2005
- Hentschel, Linda (2004): *Das Kommen der Bilder. Jacques Derridas Gastfreundschaft für Schurken visuell gedacht*. In: Metelmann, Jörg (Hg.), *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*, Würzburg 2005, S.61-74
 Dies. (2008): *Visuelle Medien als Regierungstechnologien. Bilderpolitik im Dritten Irak-Krieg*. In: Dies. (Hg.) (2008): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin
 Dies. (2008): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin
- Ihme, Loretta (2006): *„Zu Gast bei Freundinnen“*. (Re)Konstruktion von Nation, Geschlecht und Sexualität in Narrativen über die Fußball-WM und die Prostitution. In: Grenz, Sabine und Lücke, Martin (Hg.) (2006): *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielfeld. S. 247-266
- Kilvington, Judith et.al. (2001): *Prostitution Policy in Europe: A time of change?*, in: *Feminist Review*, Nr. 67, Frühjahr 2001, S. 78-93
- L'Orange Fürst, Elizabeth (2005): *„The traffic in women“ – Moldovan women in transnational sex trade*. In: Morell, Asztalos; Ildikó; Carlback, Helene; Hurd, Madeleine; Rastback, Sara (Hg.) *Gender Transitions in Russia and Eastern Europe*. Eslöv, S. 159-175

- Leigh, Danny: Lukas Moodysson at the NFT. In: Guardian Unlimited 20.11.2002;
<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,848248,00.html>;
(Zuletzt gesehen am: 13.09.2007)
- Lynggard, Trine (2002): The silent victim, the happy hooker and the invisible sex-buyer. How to avoid the pitfalls. Suggested journalistic guidelines. Paper for the first joint Seminar of the Nordic and Baltic countries against Trafficking in Women, May 29.-31.2002, Tallinn, Estonia
- Mirzoeff, Nicholas (2005), Watching Babylon. The war in Iraq and global visual culture, New York und London
- O'Connell Davidson (2006): Men, middlemen, and migrants. The demand side of 'Sex trafficking'.
<http://www.eurozine.com/articles/2006-07-27-davidson-en.html>. Zuletzt gesehen am 03.09.2007
- O'Hagan, Sean: Moody by name..., in: The Observer 13.04.2003;
<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,935525,00.html>;
(Zuletzt gesehen am: 13.09.2007)
- Preston, Peter: This is hell, in: The Guardian 11. 04. 2003;
<http://film.guardian.co.uk/print/0,,4645094-3181,00.html>.
(Zuletzt gesehen am: 13.09.2007)
- Robbie's child trafficking plea.
<http://news.bbc.co.uk/1/hi/england/staffordshire/3021252.stm>.
(Zuletzt gesehen am: 13.09.2007)
- Schweizerhof, Barbara: Die heilige Lilja der Plattenbauten, in: die tageszeitung, 04.12.2003
- Spanger, Marlene (2002): Transnational Prostitution of Black women in Denmark. In: Nikk (Nordic Institute for women's studies and gender research) magasin 01/2002: Bodies across borders. Prostitution and trafficking in women.
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt/Main
- Tyldum, Guri; Tveit, Marianne; Brunovskis, Anette (2005): Taking stock. A review of the existing research on trafficking for sexual exploitation. Fafo-report 493. Oslo
- Wiemann, Dirk; Stopinska, Agata; Bartels, Anke; Angermüller Johannes (Hg.) (2005): Discourses of Violence – Violence of discourses. Frankfurt a.M.

Filme:

- Lilya 4-ever, R: Lukas Moodysson, Schweden 2002, L: 109 min.
- More precious than gold, UNICEF Großbritannien 2003