

Doris Weichselbaumer, Leonie Kapfer, Sebastian Fitz-Klausner

Scheitern im Paradies. Die filmische Repräsentationsfigur der Sextouristin in *Paradies: Liebe* und *Vers le sud*

Zusammenfassung

Wir diskutieren die Darstellung von Sextouristinnen anhand der in diesem Kontext zentralen Filme *Vers le sud* (FR/CA/BE 2005) und *Paradies: Liebe* (AT/DE/FR 2012). Trotz formaler Unterschiede werden in beiden Filmen zahlreiche Differenzen zwischen Touristinnen und lokalen Männern (u. a. hinsichtlich *race, age, economic background*) eingesetzt, um zu suggerieren, dass die dargestellten Beziehungen ausschließlich monetär und zum Scheitern verurteilt wären. Statt auf die sexuelle und geschlechtliche Transgression der Touristinnen zu fokussieren, rekurren die Filme so auf vergeschlechtlichte Narrative des Scheiterns. Damit werden im Bestreben, globale Beziehungen als ambivalentes Machtgefüge kritisch auszustellen, konventionelle Geschlechterbilder einmal mehr affirmiert.

Schlüsselwörter

Weiblicher Sextourismus, Filmanalyse, Globalisierungskritik, *Vers le sud*, *Paradies: Liebe*

Summary

Despair in Paradise. The representational figure of the female sex tourist in *Paradies: Liebe* and *Vers le sud*

We discuss the representation of female sex tourists in two pivotal movies, *Vers le sud* (FR/CA/BE 2005) and *Paradies: Liebe* (AT/DE/FR 2012). Despite their formal dissimilarities, the films make use of numerous differences between the female tourists and the local men (regarding, e.g., *race, age, economic background*) to suggest that their relationships are exclusively monetary and doomed to fail. Instead of focusing on the sexual and gender transgressions of women tourists, the films resort to gendered narratives of failure. Thus, in an effort to expose global relationships as an ambivalent power structure, conventional gender images are once again affirmed.

Keywords

female sex tourism, film analysis, globalization criticism, *Vers le sud*, *Paradies: Liebe*

1 Einleitung

In den letzten Jahren zeigte sich zunehmend ein mediales Interesse an der Repräsentationsfigur der Sextouristin.¹ Während empirisch weiblicher Sextourismus weitaus seltener in Erscheinung tritt als sein männliches Pendant, gewann die Figur der Sextouristin

1 Zahlreiche Texte diskutieren das empirische Phänomen von Touristinnen, die Beziehungen mit lokalen Männern eingehen und diese beschenken (u. a. Pruitt/LaFont 1995; O'Connell Davidson/Sanchez Taylor 1999; Weichselbaumer 2012). Zur Fassung dieses Phänomens wurden verschiedene Begrifflichkeiten vorgeschlagen (z. B. „female sex-tourism“ (O'Connell Davidson/Sanchez Taylor 1999) und „romance tourism“ (Pruitt/LaFont 1995)), wobei der Begriff des weiblichen Sextourismus auch kritisch hinterfragt wurde (z. B. Weichselbaumer 2012). In diesem Artikel verwenden wir die Begriffe Sextourismus bzw. Sextouristin, da die hier diskutierten Filme in der Rezeption meist explizit als Repräsentationen von weiblichem Sextourismus diskutiert wurden (z. B. Fraser 2006; Rebrandl 2013).



insbesondere aufgrund zweier Spielfilme beachtliche Sichtbarkeit: *Vers le sud* (FR/CA/BE 2005, R.: Laurent Cantet) und *Paradies: Liebe* (AT/DE/FR 2012, R.: Ulrich Seidl). In diesem Artikel analysieren wir die beiden Filme, die medial großes Aufsehen erregt haben (z. B. Rebhandl 2013; Fraser 2006), hinsichtlich ihrer Darstellungen von weiblichem Sextourismus im postkolonialen Setting (Kenia, Haiti) und ihrer Vergeschlechtlichung des Phänomens durch das weiblich kodierte Motiv emotionalisierten Scheiterns. Wie wir zeigen, verkompliziert die Figur der Sextouristin globale Machtverhältnisse und dient damit den Filmemachern als Basis einer Globalisierungskritik.

Theoretisch würde die Figur der westlichen Sextouristin, die aufgrund ihres transgressiv geschlechtlichen und sexuellen Verhaltens (Frohlick 2016) Normvorstellungen *weißer*² Weiblichkeit widerspricht, Neuverhandlungen geschlechtlicher Zuschreibungen ermöglichen. Dies gilt umso mehr für Frauenfiguren, die Intimität mit Schwarzen Männern austauschen bzw. fortgeschrittenen Alters sind. Wie wir jedoch zeigen, nutzen die Regisseure der beiden Filme dieses transgressive Potenzial nicht: Trotz der deutlichen Genreunterschiede (Seidls provokanter, zum Teil satirischer Semi-Dokumentarismus gegenüber Cantets klassischem Erzählkino) inszenieren beide Filme die Sextouristinnen nicht als machtvollen Akteurinnen, wie es ihre ökonomischen Privilegien nahelegen würden, sondern vielmehr als bemitleidenswerte, konstant scheiternde Individuen: Dies geschieht zum einen, indem die Filme überdeutlich auf den tristen Alltag der Protagonistinnen in den Heimatländern verweisen, zum anderen, indem insbesondere die Kategorien *age* und *fatness* eingesetzt werden, um ihre sexuelle Anziehungskraft infrage zu stellen. Darüber hinaus wird eine ganze Klaviatur von Identitätskategorien genutzt, um die Differenz zwischen den Sextouristinnen und den lokalen Männern maximal auszustellen: Hautfarbe (*weiß*/Schwarz), Herkunft (globaler Norden/Süden), Attraktivität (bzgl. *age* und *fatness*) sowie ökonomischer Status. Der Einsatz solch prononcierter Differenzen suggeriert, wie wir argumentieren, dass die dargestellten Beziehungen ausschließlich auf einem monetären Austausch beruhen (Fernandez 1999; Cabezas 2004) und zum Scheitern verurteilt sind. Dass die Darstellung von Differenzen, vor allem ethnischen, häufig als stilistisches Mittel eingesetzt wird, um ein Scheitern der Beziehung vorwegzunehmen, wurde bereits für verschiedene Kontexte diskutiert (z. B. bzgl. historische Reiseromane (Pratt 2008: 95), Filme über die Kolonialzeit (Sherzer 1996: 239), zeitgenössische US-Liebesfilme (Paulin 1997)). Dagegen thematisieren romantische Filme, in denen Touristinnen im globalen Süden Liebe finden, zwar fallweise ebenfalls deutliche Unterschiede zwischen ihren Protagonist:innen, diese werden jedoch betont verflacht, sodass einem Happy End nichts entgegensteht.³

Im Folgenden zeigen wir nach kurzen inhaltlichen Einführungen zu *Vers le sud* und *Paradies: Liebe*, wie in den Filmen die Differenzen zwischen Touristinnen und lokalen Männern, die das spätere Scheitern der Beziehungen sowie der Protagonistinnen vorwegnehmen, dargestellt werden. Anschließend analysieren wir die Dramaturgie dieses Scheiterns. Zum Abschluss diskutieren wir, warum sich gesellschaftskritische Filmemacher:innen wie Laurent Cantet und Ulrich Seidl möglicherweise vergeschlecht-

2 Wir nutzen die Schreibweise der kritischen Rassismus- und *Weiße*seinsforschung, um die Kategorien „*weiß*“ und „*Schwarz*“ als konstruierte und politische Begriffe auszuweisen.

3 In *How Stella Got Her Groove Back* (USA 1998) etwa existieren zwar Altersunterschiede zwischen der Touristin und ihrem lokalen Liebhaber, beide sind jedoch Schwarz und wohlhabend.

lichten Narrativen von emotionalisiertem Scheitern bedienen, die an hegemoniale Vorstellungen *weißer* Weiblichkeit anknüpfen, anstatt mit diesen zu brechen. So erlaubt die Figur der Sextouristin, die Vorstellung von globalen Beziehungen als unidirektionales Machtgefüge zu hinterfragen.

2 Inhalte der Filme

Laurent Cantets Drama *Vers le sud* (dt.: *In den Süden*) spielt in Haiti während des Duvalier-Regimes der 1970er-Jahre und erzählt die Geschichte von zwei US-amerikanischen Frauen fortgeschrittenen Alters, Brenda und Ellen, die beide eine intime Beziehung zu dem jungen Haitianer Legba unterhalten. Die Universitätsprofessorin Ellen wird zu Beginn als erfahrene Sextouristin eingeführt, die ihre jährlichen Ferien auf Haiti verbringt. Im Gegensatz dazu tritt Brenda anfangs scheinbar schüchtern und zurückhaltend auf. Erst später stellt sich heraus, dass sie Legba bereits Jahre zuvor bei einem Urlaub mit ihrem Mann kennenlernte; er ist der Grund für ihre Rückkehr. Brenda und ihre Emotionen für Legba werden der vermeintlich abgeklärten Ellen kontrastierend gegenübergestellt – Letztere betont, ihre Beziehung sei ein reines Austauschverhältnis (Sex/Liebe gegen Geld und Geschenke). Als sich herausstellt, dass Legba vom Regime Duvaliers bedroht wird, bieten ihm beide Frauen Hilfe an und zeigen offen ihr romantisches Interesse. Legba lehnt jedoch jede Unterstützung ab und wird zum Entsetzen der Frauen gegen Ende des Films tot am Strand gefunden.

Im Gegensatz zu *Vers le sud* spielt Ulrich Seidls *Paradies: Liebe*⁴ in der Gegenwart und erzählt die Geschichte von Teresa, einer alleinerziehenden Österreicherin, die mit ihrer besten Freundin Inge erstmals nach Kenia reist. Inge ist eine selbsternannte *Sugar Mummy*, die regelmäßig nach Kenia kommt. Seidl wiederholt demnach Cantets Figurenkonstellation, in der eine erfahrene Sextouristin einer „Anfängerin“ gegenübergestellt wird, doch – anders als bei Brenda in *Vers le sud* – gestalten sich Teresas Beziehungen von Beginn an holprig. Ihr erster Versuch, mit einem lokalen Mann intim zu werden, scheitert, und auch die Harmonie mit ihrer zweiten Strandbekanntschaft, Munga, ist nur von beschränkter Dauer. Auf der Suche nach „echter Liebe“ wächst ihr Misstrauen, als Munga Geld für diverse Verwandte verlangt. Als sie ihn zufällig mit seiner lokalen Partnerin (seiner vermeintlichen „Schwester“) und einem gemeinsamen Kind trifft, erkennt sie das wirtschaftliche Motiv, auf dem ihre Liaison basiert. Trotz dieser Einsicht gelingt es Teresa bis zur letzten dargestellten Beziehung nicht, sich erfolgreich in die Rolle der Sextouristin einzufinden, und selbst ihr Versuch, „nur“ Sex zu bekommen, scheitert.

Obgleich sich *Vers le Sud* dramaturgisch sowie ästhetisch mit seinem „diskreten“ Stil des illusionistischen klassischen Erzählkinos (Martin/Kamara 2017: 99f.) deutlich von Seidls unkonventioneller Mischung eines oftmals „laienhaften Spiels bei gleichzeitig strengem formalen Arrangement“ (Hamel 2016: 218) abhebt, wiederholen sich bestimmte Narrative und Darstellungsweisen. So ist beiden Filmen gemein, dass sich Tou-

4 Der Film bildet zusammen mit *Paradies: Glaube* (2012) und *Paradies: Hoffnung* (2013) eine Trilogie, die zwar inhaltlich nur bedingt, aber thematisch stark verflochten ist. Die Protagonistinnen der Trilogie versuchen sich in Ausbrüchen normativer Geschlechts- und Sexualitätsvorstellungen, die letztlich jedoch nur begrenzt gelingen.

ristinnen und lokale Männer in den Differenzkategorien Ethnizität, Alter und Klassenzugehörigkeit maximal unterscheiden. „[T]he couples in the movie don't belong together“ (Michelmann 2011: 152), schreibt Michelmann über *Vers le sud*: „Neither do they have the same cultural origin, nor do they belong to the same stratum, have the same color of skin or a similar education“ (Michelmann 2011: 152). Dieses filmische Ausstellen von zahlreichen, vermeintlich unüberwindbaren sozialen und kulturellen Differenzen deuten wir als Stilmittel, um zwischenmenschliche Beziehungen als Sextourismus bloßzustellen – es dient aber auch dazu, das Scheitern der Protagonist:innen vorwegzunehmen. Wie Michelmann fortsetzt: „The protagonists are not similar except in one perspective: [...] they wish for themselves a better life, just for once“ (Michelmann 2011: 152). Die Figuren werden also als schon vor der Filmhandlung innerlich verzweifelt dargestellt. Hoffnungen auf etwas Glück bleiben auch für die Frauen aus dem globalen Norden unerfüllt; ihr Ausbruchversuch erweist sich als „zum Scheitern verurteilt“ (Huber 2013: 11 über *Paradies: Liebe*). Sowohl Ellen und Brenda als auch Teresa bleiben am Ende enttäuscht und resigniert zurück. Selbst ihre ökonomischen und *weißen* Privilegien können ihnen nicht zum Glück verhelfen.

3 Ähnlichkeiten und Differenzen der Partner:innen

Gayle Rubin beschrieb die Konstruktion von „gutem“ und „normalem“ Sex, der – selbstverständlich nichtkommerziell – innerhalb von monogamen, heterosexuellen Beziehungen zwischen Personen der gleichen Generation stattfindet (Rubin 2011 [1984]: 151). Abweichungen von dieser privilegierten Form von Sexualität gelten, so Rubin, als gesellschaftlich illegitim. Aber auch Sexualität über Klassengrenzen und Ethnizitäten hinweg gilt als fragwürdig. So wären nach Bourdieu Beziehungen dann sozial gebilligt und erfolgsgebunden, wenn sie gesellschaftlich zueinanderpassende Partner zusammenbringen (Bourdieu 1976: 140), die Partner:innen also hinsichtlich ihrer Klassenzugehörigkeit übereinstimmen.⁵ Aber auch Beziehungen zwischen Personen unterschiedlicher Ethnizität werden gesellschaftlich kritisch betrachtet (Yancey 2002). Das Überschreiten ethnischer Grenzen wird besonders sanktioniert, wenn Personen des globalen Nordens und Südens aufeinandertreffen. Denn je unterschiedlicher das Paar, umso eher wird ein finanzielles Motiv unterstellt (Fernandez 1999). So wird laut Cabezas oft angenommen, dass zwischen Partner:innen „of the same racial, national, and class background“ (Cabezas 2004: 1002) keine ökonomischen Abhängigkeiten und Interessen bestünden, während vor allem Beziehungen über ethnische Differenzen und Klassenschranken hinweg als Sexarbeit gedeutet würden.

In den Filmen *Vers le sud* und *Paradies: Liebe* wird nicht nur durch die Darstellung von monetären Transaktionen, sondern auch durch das demonstrative Ausstellen

5 Einschränkung ist zu sagen, dass Differenzen z. B. hinsichtlich Alter oder Klasse sehr wohl als sozial akzeptabel gelten, solange sie einem Mann Macht und Autorität verleihen. So beschrieb etwa Sontag (1977), dass Beziehungen zwischen älteren Männern und jüngeren Frauen keinerlei Anstoß erregen, das Gegenteil aber schon. Da ein höheres Alter mehr Macht verleiht, verletzt die Beziehung einer älteren Frau mit einem jüngeren Mann die Grundregeln patriarchaler Geschlechterordnung (vgl. Sontag 1977: 293).

von mehrfachen Differenzen (z.B. *race*, *age*, *class*, *attractiveness*) klargestellt, dass ihre Protagonistinnen als Sextouristinnen und ihre sexuellen Beziehungen als Teil der „outer limits“ (Rubin 2011 [1984]: 152) legitimer Sexualität, d.h. abweichend von hegemonialen Beziehungs- und Liebesidealen, gelesen werden sollen. Dass über solche Differenzen hinweg keine langfristigen Beziehungen gedeihen könnten, argumentierte selbst Dany Laferrière, Autor der Romanvorlage von *Vers le sud*: „[T]he characters [of the novel] are not bound to each other, unlike two people of similar backgrounds where there may be the promise of a long-term relationship or marriage. [Here] such prospects are absent“ (Martin/Kamara 2017: 83). Im Folgenden soll daher gezeigt werden, mit welchen visuellen und narrativen Mitteln in *Vers le sud* und *Paradies: Liebe* die Differenzen zwischen den Touristinnen und ihren lokalen Liebhabern, die eine Aussicht auf Beziehung und Glück vermeintlich verstellen, gezielt inszeniert werden.

3.1 Markierungen der Differenz in *Paradies: Liebe* und *Vers le sud*

Nicht nur Differenz, sondern eine beinahe antagonistische Positionierung von *weißen* Touristinnen und lokalen Männern wird in *Paradies: Liebe* bereits relativ früh in drei aufeinanderfolgenden Totalen etabliert, in denen die beiden Gruppen einander im wahrsten Sinne gegenübergestellt werden: Die Schwarzen lokalen Männer stehen schweigend dem Meer entlang aufgereiht und blicken wartend auf die *weißen* Touristinnen, die sich auf den Hotelstrandliegen sonnen. Getrennt werden beide Gruppen durch eine niedrig gespannte Kordel. Insbesondere Seidls geometrische Mise en Scène (etwa in der ersten Einstellung laufen Schnur, Meer und Horizont parallel zueinander), die Bewegungslosigkeit der Figuren sowie die herrschende Stille produzieren eine irritierende Artifizialität (PL 0:14). Mit dieser Szene werden die unüberwindlichen Unterschiede zwischen den beiden Gruppen für das Publikum unmissverständlich zur Schau gestellt. Auch wird auf ihre unterschiedlichen Interessenslagen verwiesen, da die lokalen Männer – manche mit verkäuflichen Souvenirs in der Hand – offensichtlich aus monetären Gründen anwesend sind.

3.1.1 Differenzen hinsichtlich *race* und cultural otherness

Ethnizität ist eine zentrale Differenzkategorie zwischen den global reisenden Frauen und den lokalen Männern, die in den Filmen ausgestellt wird. Visuell wird für die Darstellung des ethnischen Unterschieds der Marker Hautfarbe genutzt, wobei Strandscenen den Filmen erlauben, bei spärlicher Bekleidung viel Haut zu zeigen. Der helle Sandstrand ermöglicht dabei eine besonders kontrastreiche Inszenierung der dunklen Haut der einheimischen Männer. Ein entsprechendes Motiv wird in *Vers le sud* bereits auf dem Filmplakat⁶ eingesetzt, auf dem Ellen (mittig) und Legba (rechts positioniert), von der Hüfte aufwärts, am weißen Sandstrand zu sehen sind. Von hinten abgelichtet, nimmt Legbas nackter Schwarzer Rücken ungefähr ein Drittel der Bildfläche ein. Ellen (im schwarzen Badeanzug) richtet ihren begehrenden Blick an der Kamera vorbei auf ihn. Indem ihr Gesicht zentriert und als einziges der Kamera zugewandt ist, wird

6 Zugriff am 12. Dezember 2021 unter <https://www.imdb.com/title/tt0381690/mediaviewer/rm3628960001>.

die Aufmerksamkeit auf sie und ihren Blick gelenkt. Im Kontrast akzentuieren harte Schatten Legbas muskulöse Rückenpartie – sein gesichtsloser Schwarzer Körper wird dadurch verdingtlicht. Die Oberarme von Legba und Ellen grenzen unmittelbar aneinander, wodurch der Unterschied ihrer Hautfarbe betont wird. Der Kontrast von *weißer* und Schwarzer Haut, verbunden mit Ellens leidenschaftlichem Blick auf den offensichtlich jüngeren Mann, lässt Betrachter:innen bereits das problematisierte Verhältnis zwischen den beiden erkennen.⁷ Ähnlich eindrückliche Kontraste wie der Strand bieten auch weiße Bettlaken. So wird Legba in einer Szene nackt auf einem weißen Laken liegend gezeigt – mit Ellens *weißer* Hand auf seinem Rücken (VS 0:29). In *Paradies: Liebe* ergänzt Seidl die nackten *weißen* und Schwarzen Körper in Bettszenen meist durch Komplementärfarben, z. B. mit gelbem Bettüberzug in blauer Umgebung, die Alterität ebenso betonen (PL 0:49–57).

Die ethnische Differenzierung der Protagonist:innen erfolgt jedoch nicht nur visuell, sondern auch im (oftmals rassistischen) Dialog – etwa in *Paradies: Liebe*, wenn Teresa ihre ersten Eindrücke von Kenia mit Inge bespricht. Gerade angekommen, schwärmt sie, wie hier alles „anders“ wäre (PL 0:12).⁸ Inge überträgt die von Teresa thematisierten landschaftlichen und klimatischen Unterschiede sofort auf die lokalen Männer und klärt Teresa über ihre Erfahrungen mit den *Beach Boys* auf. Sie beschreibt, dass die Haut „der N* wie Kokosnuss riecht“, und kontert Teresa, die wiederholt die Fremdheit der lokalen Männer betont, dass genau das „Fremde“ den „Reiz“ ausmache (PL 0:12–14). Später informiert Inge ihre noch unerfahrene Freundin über die vermeintlichen Vorlieben der lokalen Männer. Da diese Interesse an allem Ursprünglichen hätten, hält Inge Teresa dazu an, sich keinesfalls die Schamhaare zu rasieren. Damit illustriert Inge einerseits, wie sich selbst *weiße* Sextouristinnen als „Objekt männlicher Begierde“ zu inszenieren suchen, andererseits grenzt sie lokale von europäischen Männern ab, die nach Meinung der Touristinnen Abscheu vor dem Naturzustand des weiblichen Körpers hätten (PL 0:15–16). Durch diese Form des Otherings werden die einheimischen Männer von den Sextouristinnen sehr direkt entlang hegemonialer rassifizierender Narrative als ursprünglicher, wilder und „näher an der Natur“ konstruiert (hooks 1992: 25f.). Insbesondere die selbstverständliche Verwendung stigmatisierter rassistischer Terminologie ist geeignet, ein Unbehagen beim Publikum (Stehle/Weber 2020: 130) zu wecken, und regt, im Kontrast zur immersiven Identifikation des klassischen Erzählkinos, zu einer distanzierten Wahrnehmung des Films an. Vor allem im Zusammenhang mit dem späteren Scheitern erscheinen die Versuche der Sextouristinnen, imperialistische Macht zu performieren, armselig. Auch in *Vers le sud* bezieht sich Brenda auf einen vermeintlichen Naturzustand einheimischer Männer, wenn sie spekuliert, ob die größere Attraktivität von Schwarzen Männern in Haiti im Vergleich zu Nordamerika daher käme, dass sie hier „näher bei der Natur“ seien – Ellen kontert allerdings zynisch, dass ihr am Strand nackter Oberkörper der einzige Unterschied wäre (VS 0:25).

7 Laut Paulin (1997) kontrastiert auch Spike Lee in *Jungle Fever* (1991) Schwarze und *weiße* Haut (z. B. durch ineinander verschränkte Finger der Protagonist:innen auf dem Filmplakat), um auf die Unmöglichkeit von Beziehungen zwischen Ethnizitäten zu verweisen und das Scheitern dieser vorwegzunehmen.

8 „Hier ist alles anders“, betont auch eine Touristin in *Vers le sud* und spielt dabei insbesondere auf sexuelle Freizügigkeit an (VS 0:23).

3.1.2 Differenzen hinsichtlich der Attraktivität: *fatness* und *age*

Weitere Differenzkategorien, die auf den normüberschreitenden Charakter der dargestellten Beziehungen verweisen, sind *age* und *fatness*. In diesen Dimensionen entsprechen die jungen, attraktiven und muskulösen *Beach Boys* – im Gegensatz zu den Touristinnen – den Sehgewohnheiten des Publikums. Dennoch wird ihre Attraktivität in den Dialogen immer wieder betont, etwa wenn in *Vers le sud* Brenda in einem Monolog beschreibt, wie sie Legba kennenlernte: „Sein Körper faszinierte mich: groß, geschmeidig, muskulös. Seine Haut glänzte. Ich konnte meinen Blick nicht von ihm abwenden. Ich verlor zunehmend den Verstand“ (VS 0:15). In *Paradies: Liebe* erfolgt die Beschreibung der lokalen Männer durch Teresa und Inge weniger prosaisch („fesch ist er“). Immer wieder wird auf konkrete Körperteile Bezug genommen, etwa wenn Teresa zu Inge über deren anwesenden Partner sagt: „Die Hände sind schön, die ... gefallen mir total gut ... so kräftige Hände. Die Oberschenkel ... sind auch super“ (PL: 0:17). Durch solche Bewertungen werden die Verdinglichung der Männer sowie der Marktcharakter der Interaktionen sichtbar. Gleichzeitig exponieren Kameraführung und Dialog (Inge etwa schwärmt: „Schau ihn nur an“ (PL 0:17)) die begehrenden Blicke der Frauen. Während im *male gaze* der Kamerablick so ausgelegt ist, dass sich das Publikum mit den Blicken des (männlichen) Protagonisten identifizieren soll (Mulvey 1975) und männliches heterosexuelles Begehren als „natürlich“ normalisiert wird, wird hier der begehrende Blick alternder Frauen selbst zum Thema gemacht und als befremdlich und bemitleidenswert ausgestellt. Anstatt fetischisierender Bilder der Frauenfiguren werden vielmehr die Körper der Schwarzen Männer in der Tradition eines imperialistischen Blickregimes (hooks 1992: 7) in den Fokus gerückt.⁹

Die Unterschiede in der Attraktivität werden in beiden Filmen auch dadurch hervorgehoben, dass das Aussehen der Protagonistinnen durchgängig problematisiert wird. Wiederholt sprechen die Touristinnen über ihre Schwierigkeiten, westlichen Schönheitsnormen zu genügen. In einer Szene am Pool (PL 0:39–41) in *Paradies: Liebe*, in der die voluminösen Körper der Touristinnen in Badekleidung dicht nebeneinander auf Sonnenliegen frontal präsentiert werden, besprechen Teresa und ihre Freundinnen ihre Probleme mit dem Aussehen und wie „schlach“ (hässlich) sie wären. Teresa beschreibt ihre hängenden Brüste, Falten und den „fetten Hintern“ – aber auch ihren Wunsch, dass ihr „einer einmal so lange in die Augen schaut“, sodass er ihr in die Seele sähe und nicht auf das Äußere. Auch die anderen Frauen berichten von ihren Schwierigkeiten mit dem Aussehen. Zum Beispiel war Inge in ihrer früheren Ehe aufgrund der ständigen Abwertungen und der Kritik an ihrem Aussehen durch ihren Mann „total frustriert“. Als eine der Frauen fragt, ob die anderen schon einmal überlegt hätten, sich etwas „machen zu lassen“, z. B. eine Fettabsaugung, lehnen diese, besonders Teresa, kategorisch ab. Mit dieser Einstellung, so lernen wir im Verlauf des Filmes, ist kein Liebesglück zu gewinnen.

Die voluminösen Körper der Touristinnen werden von Seidl auch visuell besonders betont. Bereits das Filmplakat¹⁰ stellt den adipösen Körper von Teresa zur Schau, in-

9 Für eine weiterführende Diskussion u. a. zum „white gaze“ siehe Stehle und Weber (2020).

10 Zugriff am 12. Dezember 2021 unter https://www.ulrichseidl.com/_filestorage/8e/87/paradies-liebe-poster.pdf.

dem es sie (seitlich uns zugewandt) nackt schlafend im Bett im Stil einer Rubens-Figur inszeniert; ihre blasse Haut wird von dem kontrastreichen Farbspiel des Hintergrunds (gelb-grüne Wand, blauer Vorhang) und dem Sonnenbrand am Dekolleté akzentuiert. Im Film wird diese Betonung der voluminösen Körper der Sextouristinnen noch verstärkt, indem Seidl sie in oft mehrere Sekunden andauernden Einstellungen in „geometrisch-kantigen“ (Hamel 2016: 215) Räumen anordnet, in denen sie regelrecht „gefangen“ sind. Die runden Körper der Urlauberinnen kontrastieren dabei den symmetrischen Bildaufbau und scheinen diesen zu sprengen. Etwa in der ersten Sexszene von Teresa und ihrem ersten Partner Gabriel (PL 0:28–30) zeigt die Kamera frontal das fast nackte Paar auf einem Bett, welches das schmale, eckige Hotelzimmer sowie die Kadrage ausfüllt. Als Teresa den Sex abbrechen und das Bett verlassen will, wirken ihre Bewegungen behäbig und ungeschickt, sie atmet schwer, sodass ihr Körper besonders schwer und immobil erscheint. Die statisch fixierte Kamera zeigt über 60 Sekunden die leicht gebeugt sitzende Teresa mit ihren großen, nackten Brüsten, die über ihren voluminösen Bauch hängen. Der Körper Gabriels hingegen ist muskulös, seine Bewegungen agil, schnell und geschickt – er wird damit jenem Teresas entgegengesetzt.

Anders als der Programmkinofilm *Paradies: Liebe* adressiert *Vers le sud* (Starbesetzung: Charlotte Rampling) ein breiteres Publikum. Die zentralen Protagonistinnen entsprechen hier trotz ihres fortgeschrittenen Alters gängigen Schlankheitsidealen. In diesem Film tritt daher nicht die Kategorie *fatness*, sondern *age* als Differenzmerkmal zwischen Touristinnen und lokalen Männern in den Vordergrund. Die Frustration, nicht (mehr) normativen Schönheitsidealen zu entsprechen, wird aber auch in *Vers le sud* thematisiert. Dies wird besonders in einem Monolog deutlich, in dem Ellen über die Missachtung spricht, die sie in ihrer Heimatstadt Boston erfährt. Trocken und resigniert erzählt sie, dass es „in Boston gar nichts für Frauen über 40“ gibt, sie alle Bars abgesehen, aber niemanden gefunden hat, der auch nur „im Entferntesten“ mit ihrem haitianischen Liebhaber vergleichbar wäre (VS 0:31). Aber auch in Haiti ist Ellen nicht vor *ageism* sicher. Etwa bei einer kleinen Auseinandersetzung beim Schwimmen im Meer wirft Legba Ellen vor, dass sie mit nassen Haaren „ganz alt“ aussehe (VS 0:51). In einer intimen Szene im Zimmer, in der Ellen Legba fragt, ob sie ihn (auch) eincremen soll, antwortet dieser brüsk: „Ich bin noch nicht so alt. Ich brauche das nicht“ (VS 0:28).

Bereits Susan Sontag (1977 [1972]) diskutierte, wie Frauen – im Gegensatz zu Männern – mit zunehmendem Alter an Status und „sexuellem Wert“ verlieren und in den Bereich der sexuellen Unsichtbarkeit übergehen. „An older woman is, by definition, sexually repulsive [...]. The body of an old woman [...] is always understood as a body that can no longer be shown, offered, unveiled“ (Sontag 1977 [1972]: 292). Dies spiegelt sich auch in den visuellen Darstellungen von gealterten weiblichen Körpern im Mainstreamkino wider. *Vers le sud* und *Paradies: Liebe* übertreten konventionelle Repräsentationsmuster, indem zum einen nichtnormative Frauenkörper spärlich oder unbekleidet gezeigt werden, zum anderen aber auch deren Sexualität thematisiert wird.¹¹ Dieser Übertritt in der Repräsentation geht jedoch nicht einher mit einer Neubewertung

11 Allerdings überschreitet vor allem Seidl konventionelle Darstellungsnormen von gealterten Körpern und deren Sexualität. *Vers le sud* zeigt nur eine relativ kurze Sexszene (VS 0:45–46) zwischen Brenda und ihrem Liebhaber, in der sie ein Kleid trägt und ihr Körper abgesehen von ihren nackten Schultern unsichtbar bleibt.

oder Entstigmatisierung der Körperlichkeit und Sexualität von älteren Frauen. Vielmehr ist das Publikum eingeladen, die im Kontext von globalisiertem Sextourismus situierte Sexualität der Frauen einmal mehr als abstoßend zu deuten – oder zumindest als lächerlich, wenn die Protagonistinnen auf ihre *weißen* und ökonomischen Privilegien rekurrieren müssen, um Sexualpartner aus dem globalen Süden für sich zu gewinnen. Papayanis (2012) sieht in der negativen filmischen Darstellung von Sextouristinnen nicht zuletzt eine Reflexion gesellschaftlicher Ängste, die die Sexualität von älteren Frauen hervorruft.

3.1.3 Differenzen hinsichtlich der ökonomischen und individuellen Agency

Das Setting der Filme, in denen westliche Touristinnen Länder des globalen Südens besuchen, ist zentral für die in *Vers le sud* und *Paradies: Liebe* dargestellten ökonomischen Ungleichheiten. Dennoch prädeterminiert die Herkunft der Protagonist:innen nicht die dargestellten wirtschaftlichen Verhältnisse: Wie die Liebeskomödie *How Stella Got Her Groove Back* (USA 1998) zeigt, ist prinzipiell auch ein Szenario zwischen finanziell ähnlich gestellten Partner:innen aus globalem Norden und Süden vorstellbar. Ein solches ist jedoch romantischen Komödien vorbehalten.

Die ökonomische Überlegenheit der Touristinnen wird sowohl in *Paradies: Liebe* als auch in *Vers le sud* durch die Darstellung verschiedener Transaktionen etabliert, wenn etwa Teresa Mungas Verwandten Geld gibt, Inge ihrem *Beach Boy* ein Moped kauft, Brenda Legbas Kleidung zahlt und Ellen ihm Geld in die Hosentasche steckt. Während die Touristinnen aus *Paradies: Liebe* in ihren Herkunftsländern selbst unterprivilegiert sind und einem kleinbürgerlichen Milieu entstammen (dies wird auch durch ihren Dialekt hervorgehoben), gehören in *Vers le sud* Ellen und Brenda der Mittelklasse an. Die Differenz zwischen Touristinnen und lokalen Männern zeigt sich daher auch im bürgerlichen Habitus der Frauen. Insbesondere Ellen betont ihren Bildungsgrad sowie ihre Kultiviertheit gegenüber den lokalen Männern (z. B. wenn sie über Rubens doziert (VS 0:11)). Sie legt auch Wert auf ihre Klassenzugehörigkeit (z. B. erzählt sie, dass es sie früher nie nach Port-au-Prince zog, da es in ihren Augen ein Ort „für Proleten“ war (VS 0:32)).

In beiden Filmen wird deutlich, dass die Frauen aufgrund ihrer ökonomisch privilegierten Position, die aus globalen Machtungleichgewichten resultiert, einen erweiterten Handlungsspielraum genießen. Aber auch die lokalen Männer können ihren Handlungsspielraum durch ihre Beziehungen mit den Touristinnen vergrößern. Erkennbar wird dies etwa, wenn Brenda entgegen den Hotelvorschriften Legba mit ins Hotelrestaurant bringt. Albert, der Resort-Manager, weist Brenda wiederholt darauf hin, dass er Legba nicht bedienen könne – selbst wenn sie zahle. Schließlich nimmt er die Bestellung jedoch auf. Legbas Blick und Lachen am Ende der Szene zeigen seinen empfundenen Triumph und seine Freude an diesem gelungenen gesellschaftlichen Übertritt (VS 40–41).

Geld ist aber nicht der einzige Machtfaktor, der die Handlungen der Protagonist:innen bestimmt. Die Machtbeziehungen werden in den Filmen weiter verkompliziert, indem etwa die einheimischen Männer den Touristinnen aufgrund ihrer Lokalkenntnisse überlegen sind. So bieten sie den Frauen im Sinne einer „staged authenticity“ (MacCannell 1973) ein touristisches Programm, das Authentizität produziert und die

Erwartungen der Touristinnen befriedigen soll – mit dem sie aber auch ihr Verhalten lenken können. Indem vermeintlich traditionelle Orte besucht oder „authentische“ Erfahrungen inszeniert werden, können die Touristinnen mühelos durch das lokale Gebiet gesteuert werden. Aufgrund ihrer Unkenntnis lokaler Verhältnisse wird die *Agency* der Sextouristinnen eingeschränkt, oft, ohne dass sie es sogleich bemerken. Wenn Teresa beispielsweise ihrer Strandbekanntschaft Munga durch die Stadt folgt, gerät sie scheinbar zufällig immerfort an Orte, an denen Bekannte ihres Liebhabers sie um Spenden bitten. Auch Legba nutzt den gemeinsamen Ausflug in die Stadt, um sich von Brenda neu einkleiden zu lassen.

Diese Komplexität der Machtbeziehungen (z. B. Weichselbaumer 2012), in denen in einer Dimension die Touristinnen und in der anderen die lokalen Männer die Oberhand haben, veranschaulicht Seidl auch metaphorisch, indem er abwechselnd die Touristinnen wie auch die *Beach Boys* mit Raubtieren assoziieren lässt:¹² Einerseits tragen Inge und Teresa Badeanzüge mit Raubtiermotiven (bei der Sextourismus-Novizin Teresa sind diese nur angedeutet), wodurch ihr prinzipieller Wille zur Eroberung/Erbeutung signalisiert wird. Andererseits zeigt Seidl die Fütterung einer Horde von Krokodilen, bei der ein unförmiges, weißes Stück Fleisch vorgelegt wird, das ein Krokodil gierig schnappt (PL 0:59). Diese Szene folgt im Filmtrailer¹³ scharf geschnitten jenem Moment, in dem Munga Teresa seine vermeintliche Schwester vorstellt und um Geld bittet. Mit dieser bildlichen Abfolge verdeutlicht Seidl, dass Teresa von Munga erfolgreich „er-/ausgebeutet“ wurde.

Wie zuvor beschrieben, argumentieren wir, dass die Betonung der eben durchdeklinierten Differenzen zwischen den Partner:innen bereits auf den gesellschaftlich sanktionierten Status der Beziehungen verweist, der das Scheitern und damit die Nichterfüllung des Begehrens der Sextouristin vorwegnimmt. Tatsächlich bleiben die Sextouristinnen sowohl in *Paradies: Liebe* als auch in *Vers le sud* enttäuscht und resigniert zurück. Ihr Versuch, dem westlichen Partner:innenmarkt zu entkommen und im vermeintlichen Paradies Erfüllung zu finden, scheitert trotz ihrer ökonomisch privilegierten Position.

4 Women in Despair

Im Folgenden soll nun zum einen beschrieben werden, wie das Scheitern der Sextouristinnen in den einzelnen Filmen dargestellt und narrativ strukturiert wird, und zum anderen, welche Weiblichkeitsvorstellungen in diesen Darstellungen sichtbar werden.

4.1 Die Eskalationsspirale bei Seidl

In *Paradies: Liebe* wird das oben skizzierte Scheitern von Teresa entlang von vier sexuellen Beziehungen inszeniert, die schematisch ähnlich verlaufen. Jede Begegnung ist charakterisiert durch eine erste Kontaktaufnahme, bei der Teresa dem jeweiligen Mann vorerst mit Skepsis begegnet. Nachdem Teresa Vertrauen gefasst hat, folgt ein glückli-

¹² Gross beschreibt Teresa als „both ‘hunter’ and ‘prey’“ (Gross 2018: 521).

¹³ Zugriff am 12. Dezember 2021 unter <https://youtu.be/g1UR-DIJRW0>.

cher Abschnitt, in dem sie verliebt und hoffnungsvoll ist. Schließlich enden die sexuellen Kontakte, nachdem ihr das Arrangement entweder unangenehm wird (vor allem Gabriel) oder die Männer zu ihrer Desillusion finanzielle Unterstützung verlangen.¹⁴ Teresa endet alleine in einer Bar, auf ihrem Balkon oder in ihrem Zimmer. Inszeniert in sekundenlangen Halbtotals konstruieren die Positionierungen Teresas im Bildmittelpunkt und das Ausbleiben anderer Geräusche als das dumpfe Meeresrauschen ein Gefühl sozialer Vereinsamung. Dieser Ablauf lässt sich anhand der längsten dargestellten Beziehung zum *Beach Boy* Munga veranschaulichen (PL 0:33–1:19). Teresa lernt Munga am Strand kennen, als er ihr hilft, den vielen Souvenirverkäufern zu entkommen. Munga erregt, so wie zuvor Gabriel, ihre Aufmerksamkeit, weil er aus der anonymen Masse von Männern hervortritt, um sie aus der Bedrängnis der anderen zu retten. Die scheinbare „Befreiung“ aktiviert ein heteronormatives Narrativ von männlichem Befreier (aktiv) und weiblicher Befreiten (passiv), das augenscheinlich Teresas romantisierten Idealen entspricht. Noch skeptisch fragt Teresa während eines Spaziergangs durch sein Dorf, ob Munga schon viele Touristinnen hierhergeführt habe. Munga verneint und betont, dass er kein Geld von ihr wolle, sondern sein Interesse rein romantischer Natur wäre. Teresa gibt ihr Misstrauen in der Folge auf und hält das gewonnene Vertrauen selbst dann noch aufrecht, als Munga sie zu seinen angeblichen Verwandten führt, die allesamt aufgrund von „Notfällen“ Geld von ihr benötigen. Erst als sie Munga mit seiner Frau ertappt, zerbricht ihr Idyll. Die darauffolgende Szene zeigt Teresa sichtlich enttäuscht, allein und rauchend auf dem Balkon. Ihr Wunsch, einmal richtig gesehen zu werden (PL 0:39), ist unerfüllt geblieben.

Der Aufbau von Kennenlernen, (versuchtem) Sex und Enttäuschung findet sich in Variationen in allen vier Beziehungen wieder. Manche Szenen, wie etwa die Spaziergänge oder Sexszenen, ähneln einander stark oder sind sogar deckungsgleich. Derartige Wiederholungen von Mustern – bzw. die Struktur aus Motiv, Wiederholung und Variation – verweisen zunächst auf die kommodifizierte Natur der Beziehung. Sie erlauben den Zuschauer:innen, die reproduzierbare Erfahrung der vermeintlich „authentischen“ Erlebnisse als Produkt zu dekodieren. Diese Struktur verfolgt jedoch auch einen weiteren Zweck: Jeder sexuelle Kontakt lässt Teresa einmal mehr gescheitert zurück. Auch wenn sich die Beziehungszyklen ähneln, dreht Seidl mit jedem Sexualpartner die Eskalationsspirale weiter und lässt Teresa immer stärker verzweifeln. Selbst bei der letzten sexuellen Begegnung mit Josphat, einem Hotelangestellten, bei der Teresa schon ihre romantischen Illusionen fahren gelassen hat, wiederholt sich das Muster (PL 1:41–49). Als nun „fortgeschrittene Sextouristin“ tritt sie zu Beginn souverän auf und artikuliert ihr sexuelles Verlangen direkt. Nicht nur nimmt sie erstmals einen Partner auf ihr Hotelzimmer, sie zeigt auch keinerlei Hemmungen, ihn aus einer Position ökonomischer und ethnischer Macht anzusprechen: Nachdem sie ihn durch die Tür geschubst hat, verlangt sie, dass er sich duscht, ehe er sich zu ihr ins Schlafzimmer gesellt. Dort angekommen, liegt sie schon ruhig auf dem Bett, während sie präzise Befehle in gebrochenem Englisch und mit direkten Gesten äußert. Erstmals rahmt sie solche Befehle mit einer Selbstidentifikation als „white lady“ und verortet sich somit in Narrativen ethnischer Alterität. Josphat verliert endgültig seine Individualität, wenn sie seinen Namen mehrmals falsch ausspricht. Anders als zuvor sucht Teresa in Josphat einzig eine kommodifizierte

14 Hier zeigt sich, dass Teresa selbst keine Transgression konventioneller Geschlechterrollen anstrebt.

sexuelle Erfahrung. Doch trotz der anfänglich klaren Machtverteilung zu ihren Gunsten kippt die Situation schnell, als Teresa verlangt, oral befriedigt zu werden, was Josphat mehrfach ablehnt. Damit missglückt diese Begegnung wie alle zuvor – im direkten Kontrast zu ihrer Position als „fortgeschrittene Sextouristin“ erscheint Teresas Scheitern sogar noch vehementer. Als Teresa alleine im Zimmer zurückbleibt, bricht sie in Tränen aus. Zwei lange Einstellungen zeigen Teresas abgewandten, zuckenden Oberkörper auf dem Bett, während ihr Schluchzen in der Stille deutlich hörbar ist. Die letzte Halbnahaufnahme der Protagonistin stellt Teresa als endgültig gescheiterte Person aus.

4.2 Narrative Zuspitzung bei Cantet

Auch in *Vers le sud* scheitern die Frauen letztlich in ihrem Begehren, jedoch konzipiert Cantet das Scheitern der Frauen narrativ nicht zyklisch, sondern auf einen Höhepunkt hin ausgerichtet. Er stellt die Beziehungen damit als weniger austauschbar dar und fokussiert das Begehren der Frauen auf einen jungen Mann: Legba. Sowohl Brenda als auch Ellen besuchen Haiti, um ihn zu sehen. In einem Monolog berichtet Brenda, dass sie einige Jahre zuvor als Fünfundvierzigjährige mit dem damals noch minderjährigen Legba ihren ersten Orgasmus hatte. Seit damals kann sie an nichts anderes als an ihn denken. Während Brenda ihre starken Gefühle für Legba betont, scheint die resolute und zynische Ellen ihr Verhältnis zu ihm als reine Austauschbeziehung zu verstehen. Dennoch offenbart sie, dass nur der jährliche Sommerurlaub in Haiti und ihre Beziehung zu Legba ihr tristes Leben in Boston erträglich machen. Durch diese Aussagen werden die Touristinnen, wie schon zuvor bei Seidl, als bereits vor der Reise gescheiterte Frauen inszeniert.

Cantet bedient sich des vergeschlechtlichten Motivs der Eifersucht, um die Dramatik des Films zu steigern. Ellens und Brendas Besitzansprüche werden im Laufe des Films immer stärker und die beiden Frauen beginnen, die jeweils andere zu diskreditieren. Als Legba in einen lebensgefährlichen Konflikt mit dem Regime Duvaliers gerät, bieten beide Frauen an, ihm einen US-amerikanischen Pass zu besorgen, um ihn zu retten. Ellen wechselt plötzlich auf ein romantisches Skript und fleht Legba verzweifelt an, mit ihr zu kommen und mit ihr zu leben. Dieser lehnt jedoch ab. Cantet hebt damit die Handlungsmacht des jungen Haitianers hervor, der lieber in den Tod geht, als seine Freiheit und Unabhängigkeit zu verlieren (Tate 2011). Im Gegensatz zu Filmen wie *Pretty Woman* (USA 1990), in denen ein ökonomisch privilegierter Mann als „Retter“ einer Sexarbeiterin auftritt (Campell 2006: 320), bleibt den weiblichen *Sugar Mummies* diese Rolle verwehrt.

Der dramatische Höhepunkt ist erreicht, als Legba gegen Ende des Films tot am Strand vor der Hotelanlage aufgefunden wird. Beide Frauen sind von Legbas Tod schwer getroffen. Ihre ökonomisch privilegierte Position konnte ihnen nicht zum Happy End verhelfen. Tatsächlich ist es die vormals scharfzüngige und vermeintlich nüchterne Ellen, die nun in tiefer Trauer und in Selbstauflösung begriffen abreist. Sie scheint alles verloren zu haben, was in ihrem Leben Bedeutung hatte (Michelmann 2011: 154). Brenda hingegen offenbart endgültig ihren bereits angedeuteten pathologischen Charakter („pill-popper“, „child molester“, „crazy Brenda“) – schon als Legba verschwand, taumelte sie nachts „zugedröhnt“ mit Valium und Alkohol durch die lokalen Bars. Wir

erfahren nun, dass sie keinen Mann und kein Zuhause mehr hat, wohin sie zurückkehren könnte – sie will auch nichts mehr mit Männern aus dem Norden zu tun haben. Sie beschließt, in der Karibik zu bleiben und von Insel zu Insel zu reisen. Wie Papayanis schreibt: „she is prepared to fuck her way through the Caribbean“ (Papayanis 2012: o. S.). Aufgrund Brendas offensichtlichen psychischen Problemen und ihrer Absage an eine gesicherte Existenz können wir ihr tragisches Ende antizipieren.

5 Diskussion

Wie wir in diesem Artikel gezeigt haben, werden die Touristinnen in den Filmen *Vers le sud* und *Paradies: Liebe* als in ihren Beziehungen mit lokalen Männern (und darüber hinaus) glücklose Individuen dargestellt. Trotz formaler Unterschiede werden vor allem auf dramaturgischer Ebene (d.h. durch den erzählerisch-dramatischen Aufbau) Narrative von emotionalisiertem Scheitern reproduziert, die an hegemoniale Weiblichkeitsvorstellungen anknüpfen, während die ostentativ inszenierten Differenzen der Protagonist:innen dazu dienen, das spätere Scheitern der Sextouristinnen vorwegzunehmen. So bleiben am Ende von *Vers le sud* Ellen und Brenda als gebrochene bzw. psychisch labile Frauen zurück, und auch *Paradies: Liebe* endet mit Bildern von Teresa, die allein im Bett weint. „Paradies: Lost“ (Huber 2013: 11). Selbst ihre weißen und ökonomischen Privilegien konnten den Sextouristinnen nicht zum Glück verhelfen. Damit reinszenieren die Filme klassische heteronormative Vorstellungen weißer Weiblichkeit, anstatt auf die geschlechtlichen und sexuellen Transgressionen weiblicher Sextouristinnen einzugehen (Frohlick 2016; Weichselbaumer 2012). Eine Neuverhandlung geschlechtlicher Zuschreibungen findet nicht statt.

Dabei stellt sich jedoch die Frage, warum gesellschaftskritische Regisseur:innen wie Cantet und Seidl das transgressive Potenzial der Figur der Sextouristin nicht aufgreifen. Eine mögliche Erklärung ist, dass die Beibehaltung geschlechtlicher Normvorstellungen dabei helfen soll, globale Beziehungen diskursiv als multidimensionales Machtgefüge darzustellen. Diese These lässt sich nicht nur anhand der Filme, sondern auch anhand der Aussagen der Regisseure ableiten. So betont Laurent Cantet, dass er in seinem Film zwei unterdrückte Gruppen, lokale Männer sowie ältere Touristinnen, nebeneinander zeigen wollte (Fraser 2006). Auch Ulrich Seidl bezieht sich auf die Komplexität in den dargestellten Machtdynamiken, wenn er beschreibt, dass die dargestellten Männer wie auch Frauen Täter:innen und Opfer zugleich seien (Seidl/Suchy 2016). In diesem Sinne spielt die Repräsentationsfigur der scheiternden Sextouristin in der vergeschlechtlichten Globalisierungskritik der Filmemacher eine entscheidende Rolle. Denn anders als im Falle des (männlichen) Sextouristen, der im Kontext einer Globalisierungskritik allegorisch als (post)kolonialer Ausbeuter überdeterminiert auftreten würde, nutzen die Filme die Figur der Sextouristin, um die globalen Machtdynamiken zu verkomplizieren. In *Paradies: Liebe* tritt Teresa trotz ihrer ökonomisch machtvollen Position als konstant scheiternde und letztlich bemitleidenswerte Frau auf. In *Vers le sud* geht der Liebhaber von Ellen und Brenda gar lieber in den Tod als mit einer von ihnen. Indem die Repräsentationsfigur der Sextouristin auf Narrative weißer weiblicher Verwundbarkeit rekurriert und diese reproduziert, erlaubt sie den

Regisseuren, globale Beziehungen diskursiv als multidimensionales Machtgefüge auszustellen. Das Ausnützen neo- bzw. postkolonialer Machtbeziehungen hat den Touristinnen kein Glück gebracht. Die Zuschauer:innen bleiben aufgrund dieser Darstellung allerdings nicht nur mit dem Gefühl zurück, dass die Hoffnung, aus ökonomischer und globaler Überlegenheit Erfüllung zu erlangen, scheitern muss, sondern auch, dass es für nach geschlechtlicher oder sexueller Transgression strebende Frauen kein Happy End geben kann.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre (1976). Marriage Strategies as Strategies of Social Reproduction. In Robert Forster & Orest Ranum (Hrsg.), *Family and Society* (S. 117–144). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Cabezas, Amalia (2004). Between Love and Money: Sex, Tourism, and Citizenship in Cuba and the Dominican Republic. *Signs*, 29(4), 987–1015.
- Campbell, Russell (2006). *Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Fernandez, Nadine (1999). Back to the Future? Women, Race, and Tourism in Cuba. In Kamala Kempadoo (Hrsg.), *Sun, Sex, and Gold. Tourism and Sex Work in the Caribbean* (S. 81–89). Lanham: Rowman and Litterfield.
- Fraser, Peter (2006). An Interview with the Director of *Heading South*. *Vertigo*, 3(2). Zugriff am 12. Dezember 2021 unter www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-2-summer-2006/an-interview-with-the-director-of-heading-south.
- Frohlick, Susan (2016). Feeling Sexual Transgression: Subjectivity, Bodily Experience, and Non-Normative Hetero-Erotic Practices in Women's Cross-Border Sex in Costa Rica. *Gender, Place & Culture*, 23(2), 257–273.
- Gross, Zoë (2018). Unpacking the Landscape of Female Sex Tourism in Kenya. A Film Analysis of *Paradise: Love*. *Gender, Place & Culture*, 25(4), 507–524.
- Hamel, Hannah (2016). Kadierung der Körper. „Modelle“ in den Filmen von Ulrich Seidl. In Silke Felber (Hrsg.), *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender* (S. 208–222). Wien: Praesens.
- hooks, bell (1992). *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Huber, Christoph (2013). Ulrich Seidls *Paradies*: Eine Trilogie. In Claus Philipp & Astrid Wolfig (Hrsg.), *Ulrich Seidl. Paradies. Liebe Glaube Hoffnung* (S. 11–17). Ostfildern: Hatje Cantz.
- MacCannell, Dean (1973). Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589–603.
- Martin, Michael T. & Kamara, Yalie (2017). On the Commerce of Intimacy: Dany Laferrière on How to Make Love to a Negro ... and *Heading South*. *Black Camera*, 9(1), 80–105.
- Michelmann, Judith (2011). Re-Organizing Cultural Values: Vers le Sud by Laurent Cantet. *CINEJ Cinema Journal*, (Special Issue 1), 149–158.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- O'Connell Davidson, Julia & Sanchez Taylor, Jacqueline (1999). Fantasy Islands. Exploring the Demand for Sex Tourism. In Kamala Kempadoo (Hrsg.), *Sun, Sex, and Gold. Tourism and Sex Work in the Caribbean* (S. 37–54). Lanham: Rowman and Litterfield.
- Papayanis, Marilyn (2012). Sex on the Beach: The Yin Yang of Female Sex Tourism in Two Films. *Bright Lights Film Journal*. Zugriff am 12. Dezember 2021 unter <http://brightlightsfilm.com/sex-on-the-beach-the-yin-yang-of-female-sex-tourism-in-two-films/#.WurMtaSFPmg>.

- Paulin, Diana R. (1997). De-Essentializing Interracial Representations: Black and White Border-Crossings in Spike Lee's "Jungle Fever" and Ocatavia Butler's "Kindred". *Cultural Critique*, 36, 165–193.
- Pratt, Mary L. (2008). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (2. Aufl.). London: Routledge.
- Pruitt, Deborah & LaFont, Suzanne (1995). For Love and Money. Romance Tourism in Jamaica. *Annals of Tourism Research*, 22(2), 422–440.
- Rebhandl, Bert (2013). Abenteuer für Sugarmama. *Frankfurter Allgemeine*, 03.01.2013. Zugriff am 12. Dezember 2021 unter www.faz.net/-1vu-75gtp.
- Rubin, Gayle (2011 [1984]). Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In Gayle Rubin (Hrsg.), *Deviations* (S. 137–181). Durham: Duke University Press.
- Seidl, Ulrich & Suchy, Irene (2016). Gespräch zwischen Ulrich Seidl und Irene Suchy: Ware Körper – männlich, weiblich. In Silke Felber (Hrsg.), *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender* (S. 202–207). Wien: Praesens.
- Sherzer, Dina (1996). Race Matters and Matters of Race: Interracial Relationships in Colonial and Postcolonial Films. In Dina Sherzer (Hrsg.), *Cinema, Colonialism, and Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World* (S. 229–248). Austin: University of Texas Press.
- Sontag, Susan (1977 [1972]). The Double Standard of Aging. In Lawrence Allman & Dennis Jaffe (Hrsg.), *Readings in Adult Psychology* (S. 285–294). New York: Longman.
- Stehle, Maria & Weber, Beverly (2020). *Precarious Intimacies. The Politics of Touch in Contemporary Western European Cinema*. Evanston: Northwestern University Press.
- Tate, Shirley A. (2011). Heading South: Love/Sex, Necropolitics, and Decolonial Romance. *Small Axe*, 15(2), 43–58.
- Weichselbaumer, Doris (2012). Sex, Romance and the Carnavalesque Between Female Tourists and Caribbean Men. *Tourism Management*, 33, 1220–1229.
- Yancey, George (2002). Who Interracially Dates: An Examination of the Characteristics of Those Who Have Interracially Dated. *Journal of Comparative Family Studies*, 33, 179–190.

Zu den Personen

Doris Weichselbaumer, Prof.in Dr.in, Institutsvorständin des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung der Johannes Kepler Universität Linz. Arbeitsschwerpunkte: Diskriminierung, kulturwissenschaftliche Gender Studies, feministische Ökonomie, Gender and Work.
E-Mail: doris.weichselbaumer@jku.at

Leonie Kapfer, MA, Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Gender Media Studies, mediale Technologien des Selbst.
E-Mail: leonie.kapfer@univie.ac.at

Sebastian Fitz-Klausner, Mag. MA, Lektor am Institut für Frauen- und Geschlechterforschung der Johannes Kepler Universität Linz. Arbeitsschwerpunkte: visuelle Kulturgeschichte, Men's Studies.
E-Mail: sebastian.fitz-klausner@jku.at