Metaphern des Weiblichen
in der Kunst der 90er Jahre

30. September – 29. Oktober 2000
Künstlerhaus Bethanien

cross female

Künstlerhaus Bethanien
Studio I
Mariannenplatz 2
D-10997 Berlin

Veranstalter:
Pfefferwerk Stadtkultur e.V.
Galerie Pfefferberg
Postfach 54 01 20
D-10041 Berlin

www.crossfemale.de

Inhaltsverzeichnis

4 Einleitung
cross female, cross…
Barbara Höffer und Valeria Schulte-Fischedick

7 Introduction
cross female, cross…
Barbara Höffer and Valeria Schulte-Fischedick

10 Verschiebungen von Weiblichkeit zwischen Exteriorität und Interiorität
Jessica Ullrich

14 Shifting of Femaleness between Externality and Interiority
Jessica Ullrich

18 LaraCroft:ism
Ein Projekt von Manuela Barth und Barbara U. Schmidt

19 Das virtuelle Geschlecht und seine metaphysischen Tücken. Das Phänomen Lara Croft
Astrid-Deuber Mankowsky

24 The Virtual Gender and its Metaphysical Wiles. The Phenomenon of Lara Croft
Astrid Deuber-Mankowsky

28 Lynn Hershman

30 Von Geschlechtstouristen und Körpergrenzen: Einige soziologische Provokationen
Paula-Irene Villa

33 KünstlerInnenseiten
Artists pages

68 Of Gender Tourists and Body Boundaries: Some Sociological Provocations
Paula-Irene Villa

72 Outside: Eine Kunstaktion von Alba D'Urbano
Gertje Maaß

74 Weiblichkeit^{n}
Marie-Luise Angerer

77 Femininity^{n}
Marie-Luise Angerer

80 Materialsammlung
Materials

84 Mercenaries of Slime Fantasy f2m SciFi-Matsch
Madeleine Bernstorff

87 Mercenaries of Slime Fantasy f2m SciFi-Mud
Madeleine Bernstorff

89 Old Boys Network (OBN)

90 Interview: Alba D'Urbano and Laura Masserdotti
Translation

92 Interview: Cornelia Sollfrank and Clara G. Sopht
Translation

93 Danke

94 Abbildungsverzeichnis
Bildnachweise

96 Impressum

Mercenaries of Slime Fantasy f2m SciFi-Matsch

Madeleine Bernstorff

Madeleine Bernstorff
Programmkuratorin, Autorin, Filmhistorikerin, Super8-Filmerin

Geb. 1956 in München, Studium der Anglistik und Philosophie, u. a. Mitbegründerin des Kino Sputnik in Berlin und Mitglied der Auswahlkomission der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Publikationen u.a.: „‚es kommt drauf an...'. Eine Kontextualisierung feministischer Filmfestivals", Freunde der deutschen Kinemathek und der Blickpilotin (Hg.), Berlin 1997; „Visible Cities und gated communities", Artikel über Babette Mangoltes Film von 1993, in: Frauen und Film 61 (5/2000).

Anfang der 90er Jahre tauchen im Independent-Kino vermehrt lesbisch und feministisch lesbare Science Fiction-Filme auf. Klassische Frauenrollen des Mainstream-Science Fiction wie Roboter und Androide als Bedrohungs- oder Erlösungsfiguren werden neu interpretiert oder ersetzt. Patriarchale Versuche, die weiblichen Körperfunktionen als monströs zu bannen, werden grotesk verdreht. Einige der Regisseurinnen des Booms experimenteller und innovativer Kurzfilme in den 80er Jahren haben in den 90er Jahren längere Filme drehen und entsprechende narrative Formen entwickeln können. Gegenläufig zur restriktiven PorNo-Debatte der 80er Jahre vermehrt sich ein Beharren auf militant promiskuen bzw. selbstverständlich lesbischen Charakteren. Der dystopische oder utopische Raum des SciFi eröffnet auch die Möglichkeit, SM-Phantasien und bizarre Konstellationen zu inszenieren, soziale Machtverhältnisse werden als sexuelle geschildert. Weder werden klassische Erzählformen reproduziert, noch wird einfach die Heldin als Ermächtigungsfigur inszeniert: Morphende Körper und Plots sind in diesen Filmen zur ‚unreinen' Oberfläche geworden.

Es gibt viele Vorgeschichten: Das Genre Fem-SciFi existiert in der Filmgeschichte natürlich nicht. Fantasy- und Science Fiction-Filme haben aber immer wieder ihr repräsentationsumstürzlerisches Potenzial mit ‚weiblichen' und feministischen Forderungen verknüpft. Nicht nur in den 70er Jahren waren die Gegner so unsichtbar und die Körperpsychen so verletzlich wie in Valie Exports „Unsichtbare Gegner" (1976). Ulrike Ottingers radikal-künstliche Tableaus haben mit bunter Pracht den Transgender-Gestus und die Ablösung von klassischer Narration schon früh entwickelt. Helma Sanders interessiert in „Die letzten Tage von Gomorrha" (1974) nicht der Inhalt der virtuellen Bilderdroge – obwohl hier eine Art Cyber-TV-Droge thematisiert wird –, sondern, wie die Teilnahmslosigkeit der Konsumierenden zu einer grenzenlos brutalisierten und abgeschmackten Spielart der politischen Verhältnisse führt. Demgegenüber steht die Empfindsamkeit der beiden Heldinnen, einer Prostituierten und einer Guerrillera. Die problematische und leicht anzueignende Ermächtigungsfigur der ‚Heldin' ist schon in den 70er Jahren komplex inszeniert worden.[1]

Aus den 80er Jahren sind vor allem zwei – feministisch rezipierte – Filme bemerkenswert: „Born in flames" (1983) von Lizzie Borden und „Liquid sky" (1982) von Slava Tsukerman. „Born in flames" zeigt geschlechterpolitische Unerträglichkeiten und Rassismus in einem Staat nach der sozialistischen Revolution. Dieser Film fand in der politisierten Subkultur der Bundesrepublik weite Verbreitung – vielleicht auch, weil darin eine Analogie zum Deutschen Herbst gesehen wurde. In „Liquid sky" situiert sich die konsumistische Androgynitätsmode à la Calvin Klein in einem von Design bestimmten Umfeld, einem abgekühlten Potpourri von Glam und Wave, vermischt mit kommerzialisierten Punkelementen. Vorstellungen von Revolte sind individualisiert oder abgeschafft. Sexuelle Identität ist unvorhersehbar geworden. Männer müssen bei ihren Orgasmen sterben, ein Glasstachel ragt aus ihrem Hirn. So wie in der feministischen Filmtheorie[2] Ende der 80er Jahre viel zu „Alien" (1979) und „Aliens" (1986) und Ripleys kompetenten Gegenstrategien im angst- und ekelbesetzten Reproduktionssystem des mütterlichen Monsters geschrieben wird, so umkreisen die Figuren dieser Filme oft die differenzfeministische Ermächtigungsfalle.

Die Super8-Filme von Hans Scheirl und Ursula Pürrer aus den 80er Jahren wagen sich näher an Körperflüssigkeiten heran. In ihrem Langfilm „Rote Ohren fetzen durch Asche" (1992) entwerfen die beiden FilmemacherInnen eine Genre-Melange aus Horror und Comic strip, Trash und Experimentalfilm, lesbischem Porno und Fantasy in der post-apokalyptischen Welt und animieren ihre Figuren zu vielfältigen Ausschweifungen. Die feuchte Spur dieser „Söldnerinnen des Schleims" (Claudia Reiche) lässt sich bis zum Ende der 90er Jahre verfolgen. Im Filmprogramm zur Ausstellung „cross female" werden fünf unabhängig produ-

1 Ein weiterer wichtiger, umstrittener Film aus dieser Zeit ist „The stepford wives" von Bryan Forbes (USA 1974), in dem der ‚Weiblichkeitswahn', d. h. die Hausfrauen-Genügsamkeit, einer Verschwörung der Männer geschuldet ist. Eine Heldin deckt diese gefährliche Verschwörung auf.
2 Vgl. z. B.: Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory, Sonderheft: Science Fiction and Sexual Difference, 15 (1986).

zierte Fantasy-Filme und CyFi's gezeigt. Ein Doublefeature präsentiert darüber hinaus die ‚Spielfilme' „Dandy Dust" (1998) und „I.K.U." (2000). An diesen interessiert zum einen, zu welchen erzählerischen und film/video-technischen Strategien die Filmemacherinnen finden, zum anderen das Potenzial dieses oberflächenfetischistischen Identifikationsentzugs. Welche Geschlechterklischees lassen sie hinter sich oder reproduzieren sie, d. h. welchen sexualpolitischen Spielraum gestehen die Filmemacherinnen den multiplen, floatenden Cyber-Identitäten ihrer Figuren zu? Wie und wohin werden die Konventionen der „Spektakel-Genres" Splatter- und Sexfilm verschoben?

Identität als Affinität, vervielfältigte Wirklichkeiten und Wahrnehmungen und verschobene Trennung zwischen Mensch und Maschine – all diese Cyborg-Spezifika gehen in „Dandy Dust" (1998) von Hans Scheirl in die Erzählung ein. Ein persönlichkeitsgespaltenes Cyborg von fluidem Geschlecht zoomt durch die Zeiten. Gezeugt aus Abfallprodukten der WWW[3]-Kultur. Mal scheint Dust ein dunkelhäutiger Junge zu sein, mal ein/e weiße/r Dandy-Butch, mal eine sprechende Flamme. An seinem/ihrem Körper wird operiert, das Gedächtnis transplantiert, das Geschlecht manipuliert und grotesk vergrößert: eine unendliche Verwandlung bis zur Auflösung in Flüssigkeit. Fluid und diskontinuierlich ist auch die Verwendung von Bildmaterialien: Super8, High8 und 16 mm, projiziert und nochmals abgefilmt in einem Universum comicartiger Accessoires. „Scheirl ist brillant darin, cyboreske Künstlichkeit mit körperlicher Weichheit und Durchlässigkeit zu kontrastieren. Er beharrt darauf, dass man auch im Cyberspace das Fleisch nicht zurücklassen kann, und erinnert uns zugleich daran, daß auch Grind ein Spezialeffekt ist."[4]

Der zweite Film des Double-feature-Nocturnes ist „I.K.U." (2000) von Shu Lea Cheang. Sie gehörte in den 80er Jahren zum aktivistischen ‚paper tiger'-TV. Anfang der 90er Jahre drehte sie zwei lesbische Pornos: „Sexfish" und „Sexbowl", 1995 dann „Freshkill", ihren ersten Spielfilm. „I.K.U." ist ein japanischer SciFi-Porno.[5] Der Film fängt da an, wo „Blade Runner" (1982) aufhört. Ein viereckiges Guckloch öffnet und schließt sich. Zwei treiben es, und laut hören wir ihr Gestöhne. Ein Aufzug. Zwei begegnen sich und wollen, sie will unbedingt, ihre Unersättlichkeit wird parodistisch auf die Spitze getrieben. Ein bottom-shot. Wir sehen ihr von unten zwischen die Beine. Sie wird geleckt, das Lecken ist überlaut, schmatzend zu hören. Überhaupt übertreibt der Film den Pornoton stark und bleibt damit gleichzeitig in der üblichen Genderkonstellation. Dazwischen Daten und grelle Popfarben, psychedelisch-technoide Ornamente. Techno. IKU Coder ist eine Replikantin, die der „Genom Corporation" gehört, ein Konzern, der virtuellen Sex verkauft. IKU Coder Reiko sammelt beim Sex mit Menschen Orgasmusdaten. Die Daten werden auf Reiko's Festplatte in der Form von bunten Mosaik-Mustern gespeichert. Dieses Mosaikmuster ist in der japanischen Kultur ein phantasmengeladenes Projektionsbild: Mit diesem Muster werden im japanischen Pornofilm die Genitalien zensiert. Reiko wird selbst zum Mosaikmuster, zum komplexen digitalen Datenzeichen, wenn sie die Orgasmusdaten empfängt. Der Film wurde auf DV gedreht, eine wichtige Rolle ist mit einer Porno-Darstellerin besetzt, und geschnitten wurde mit dem Programm Premiere Adobe. Die Koppelung der beiden Filme „Dandy Dust" und „I.K.U." im Filmprogramm zur Ausstellung bietet die Möglichkeit, zwei mit ähnlichen Strategien arbeitende Filme zu vergleichen.

Deutlich vor (und neben) der Cyberzeit bewegen sich die drei Kurzfilme „S.O.S. Extraterrestria" (1993), „bloody well done" (1993/94) und „Snowworld" (1998). Sie fallen wegen ihres produktiv-respektlosen Umgangs mit Filmgeschichte auf und zitieren den technischen Aufwand der Mainstream – SciFis mit parodistischer Low Tech-Attitude. Sie plündern rücksichtslos. In Mara Mattuschkas „S.O.S. Extraterrestria" (1993) stakst die Godzilla-Imitatorin, die plisséberockte 52-feet-woman, durch die Großstadt. Sie zertritt ein kleines Auto, eine Laune nur – Katastrophenalarm in der Menschenwelt aus dem Zelluloid der 50er Jahre. Worlds Collide. Sie setzt eine kleine Frau in ihre Handfläche wie einstmals King Kong. Interessanter aber ist der Eiffelturm: Er bekommt ein Präservativ übergestülpt und ist freudebringender Dildo, während die Armeen zu Land und Luft angreifen. In „bloody well done" (1993/94) von Nathalie Percillier wartet die Heldin in einem aquarellierten Zimmer, ruft ein Taxi, springt aus dem Fenster und landet viele Stockwerke tiefer in den Armen der Taxifahrerin. Die beiden küssen sich tief in den Mund. Die Straße wird zum Videospiel, wird zum Agentenfilm. Mit dem Küchenmixer als Fluggerät fliegt die Dame im gelben Kleid über die

>>> Shu Lea Cheang: www.uplink.co.jp/IKU

>>> The Brandon Project: http://brandon.guggenheim.org/

www.intra.waag.org/brandon/TAbody

>>> Rachel Armstrong über Dandy Dust: http://www.socio.demon.co.uk/magazine/5/5drr_cyborgfilm.html

3 WhiteWesternWar

4 Kuzniar, Alice: Scheirl's hermaphroditisches Kino: Von Super-8 Girl Games (1985) zu Dandy Dust (1998), in: Braidt, Andrea (Hg.): [Cyborg.Nets/z], Wien 1999, S. 59–63.

5 Cheang nennt den Film Porno, ich würde ihn eher als Sexfilm bezeichnen. Die explizite Repräsentation primärer Geschlechtsorgane würde den Pornofilm kennzeichnen. Die Perspektive aus dem Innern auf den eindringenden Penis/Dildo ist ein Geheimnis, das der klassische Pornofilm negativ umkreist.

Stadt und schießt mit ihrer Laserpistole auf Männer. Die Punktzahl des Spiels bis zum Bingo: „Bloody well done"! Annette Hanisch attackiert in ihrem Video „Snowworld" (1998) eine der elegantesten lesbischen Flirtszenen der Mainstream-Filmgeschichte[6]: Susan Sarandon besucht Catherine Deneuve, die am Klavier sitzt und als ‚Herrin ihrer Zeit' mit einladender Stimme von kulturellen Dingen spricht. Annette Hanisch möchte dabei sein, rüstet sich aus mit einer Erotikblume, klopft an, steht rum und versucht tolpatschig und schüchtern teilzunehmen. Ursprünglich eine Installation, verweist dieses Video auf soziale Distanz, auf Unerreichbarkeit und Sog der „bigger-than-life"-Filminszenierung und lässt diese Momente melancholisch rauschen.

Verschiedene Strategien werden in diesen Filmen und Videos der 90er Jahre deutlich: Die Independent-FilmemacherInnen thematisieren die technischen Möglichkeiten des Mediums und aktivieren ärmlichere Ressourcen, wie sie im AutorInnen- und Kunstkino schon oft zu produktiven, minimalistischen Verschiebungen der Zukunftsimagination geführt haben. Die Kurzfilme können sich als kleines Medium Anspielungen auf die Filmgeschichte leisten und verweisen ironisch auf den ausstatterischen Aufwand und die sexualpolitischen backlash- oder same-old-shit-Strategien des SciFi-Mainstreams[7]. Dabei gehen sie produktiv auf cyberfeministische Weise gegen das alte Vorurteil, Feminismus sei unsexy und technikfeindlich, an. Die Figuren selbst bewegen sich auf glitschigen Oberflächen, morphen in den zwei ‚Spielfilmen' „I.K.U." und „Dandy Dust" von einer Konfiguration in die nächste und lassen sich nicht mehr in das problematisch gewordene Heldinnenmuster des Differenzfeminismus zwängen. Die Oberflächenfixiertheit dieser Filme findet ihren sexy Spielplatz in einem gänzlich gesellschaftsfreien Raum, die zu d@d@-Datenstrukturen[8] gewordenen Subjekte wühlen in Orgasmushaufen.

Literatur

Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory, Sonderheft: Science Fiction and Sexual Difference, 15 (1986).

Deutsch, James I.: As the World Ends. Traditional Gender Roles in Apocalyptic Science Fiction Films of the Late 1990s. In: www.nachdemfilm.de.

Kuzniar, Alice: Scheirl's hermaphroditisches Kino: Von Super-8 Girl Games (1985) zu Dandy Dust (1998), in: Braidt, Andrea (Hg.): [Cyborg.Nets/z], Wien 1999, S. 59–63.

Reiche, Claudia: Dandy Dust, in: Sollfrank, Cornelia/Old Boys network (Hg.): Next Cyberfeminist International, September 1999, S. 18–25.

Weiterführende Literatur

Bukatman, Scott: Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction, London 1993.

Diederichsen, Diedrich (Hg.): Loving the Alien. Science Fiction Diaspora Multikultur, Berlin 1998.

Jones, Gwyneth: Deconstructing the Starships. Science, Fiction and Reality, Liverpool 1999.

Landon, Brooks: The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production, Westport 1992.

Sobchak, Vivian Carol: The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950–75, New Jersey/London 1980.

6 Hunger 1983 von Tony Scott, ein Vampirfilm mit David Bowie.

7 Vgl. Deutsch, James I.: As the World Ends. Traditional Gender Roles in Apocalyptic Science Fiction Films of the Late 1990s, in: www.nachdemfilm.de., (Internet-Filmzeitschrift: Nach dem Film 12 (1999)). Der Autor untersucht die kommerziell erfolgreichen Filme Armageddon und deep impact (98), independence day (96) und starship troopers (97) auf ihre anti-feministischen Repräsentationen.

8 Vgl. z. B. Reiche, Claudia: Dandy Dust, in: Sollfrank, Cornelia/Old Boys network (Hg.): Next Cyberfeminist International, September 1999, S. 18–25. Reiche sieht den Film als „(...) bright documentary of the state-of-the-art of information technology as a cultural form (...)" und bezieht sich auf Hans Scheirls Ausdruck D@D@, der so seine Darstellungspraxis in der Übergangszeit zwischen alten und neuen Informationsmedien bezeichnet.

Stadt und schießt mit ihrer Laserpistole auf Männer. Die Punktzahl des Spiels bis zum Bingo: „Bloody well done"! Annette Hanisch attackiert in ihrem Video „Snowworld" (1998) eine der elegantesten lesbischen Flirtszenen der Mainstream-Filmgeschichte[6]: Susan Sarandon besucht Catherine Deneuve, die am Klavier sitzt und als ‚Herrin ihrer Zeit' mit einladender Stimme von kulturellen Dingen spricht. Annette Hanisch möchte dabei sein, rüstet sich aus mit einer Erotikblume, klopft an, steht rum und versucht tolpatschig und schüchtern teilzunehmen. Ursprünglich eine Installation, verweist dieses Video auf soziale Distanz, auf Unerreichbarkeit und Sog der „bigger-than-life"-Filminszenierung und lässt diese Momente melancholisch rauschen.

Verschiedene Strategien werden in diesen Filmen und Videos der 90er Jahre deutlich: Die Independent-FilmemacherInnen thematisieren die technischen Möglichkeiten des Mediums und aktivieren ärmlichere Ressourcen, wie sie im AutorInnen- und Kunstkino schon oft zu produktiven, minimalistischen Verschiebungen der Zukunftsimagination geführt haben. Die Kurzfilme können sich als kleines Medium Anspielungen auf die Filmgeschichte leisten und verweisen ironisch auf den ausstatterischen Aufwand und die sexualpolitischen backlash- oder same-old-shit-Strategien des SciFi-Mainstreams[7]. Dabei gehen sie produktiv auf cyberfeministische Weise gegen das alte Vorurteil, Feminismus sei unsexy und technikfeindlich, an. Die Figuren selbst bewegen sich auf glitschigen Oberflächen, morphen in den zwei ‚Spielfilmen' „I.K.U." und „Dandy Dust" von einer Konfiguration in die nächste und lassen sich nicht mehr in das problematisch gewordene Heldinnenmuster des Differenzfeminismus zwängen. Die Oberflächenfixiertheit dieser Filme findet ihren sexy Spielplatz in einem gänzlich gesellschaftsfreien Raum, die zu d@d@-Datenstrukturen[8] gewordenen Subjekte wühlen in Orgasmushaufen.

Literatur

Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory, Sonderheft: Science Fiction and Sexual Difference, 15 (1986).

Deutsch, James I.: As the World Ends. Traditional Gender Roles in Apocalyptic Science Fiction Films of the Late 1990s. In: www.nachdemfilm.de.

Kuzniar, Alice: Scheirl's hermaphroditisches Kino: Von Super-8 Girl Games (1985) zu Dandy Dust (1998), in: Braidt, Andrea (Hg.): [Cyborg.Nets/z], Wien 1999, S. 59–63.

Reiche, Claudia: Dandy Dust, in: Sollfrank, Cornelia/Old Boys network (Hg.): Next Cyberfeminist International, September 1999, S. 18–25.

Weiterführende Literatur

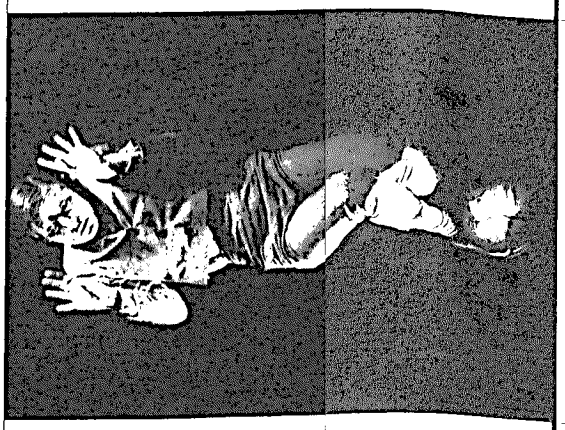
Bukatman, Scott: Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction, London 1993.

Diederichsen, Diedrich (Hg.): Loving the Alien. Science Fiction Diaspora Multikultur, Berlin 1998.

Jones, Gwyneth: Deconstructing the Starships. Science, Fiction and Reality, Liverpool 1999.

Landon, Brooks: The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production, Westport 1992.

Sobchak, Vivian Carol: The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950–75, New Jersey/London 1980.



6 Hunger 1983 von Tony Scott, ein Vampirfilm mit David Bowie.

7 Vgl. Deutsch, James I.: As the World Ends. Traditional Gender Roles in Apocalyptic Science Fiction Films of the Late 1990s, in www.nachdemfilm.de., (Internet-Filmzeitschrift: Nach dem Film 12 (1999)). Der Autor untersucht die kommerziell erfolgreichen Filme Armageddor und deep impact (98), independence day (96) und starship troopers (97) auf ihre anti-feministischen Repräsentationen.

8 Vgl. z. B. Reiche, Claudia: Dandy Dust, in: Sollfrank, Cornelia/Old Boys network (Hg.): Next Cyberfeminist International, September 1999, S. 18–25. Reiche sieht den Film als „(...) bright documentary of the state-of-the-art of information technology as a cultural form (...)" und bezieht sich auf Hans Scheirls Ausdruck D@D@, der so seine Darstellungspraxis in der Übergangszeit zwischen alten und neuen Informationsmedien bezeichnet.

Mercenaries of Slime Fantasy f2m Sci-Fi Mud

Madeleine Bernstorff

At the beginning of the 1990s, science-fiction films that could be read as being lesbian and feminist increasingly emerged in independent cinemas. Classical female roles in mainstream science-fiction, such as robots and androids as threatening figures or figures of redemption, began to be newly interpreted or substituted. Patriarchal attempts at warding off female bodily functions as being monstrous became grotesquely distorted. Several female directors of the boom in experimental and innovative short films during the 80s shot longer films in the 90s and could develop corresponding narrative forms. Contrary to the restricting PorNo debate of the 80s, a persistence of militantly promiscuous or obvious lesbian characters increased. The dystopian or utopian sphere of sci-fi also opened up the possibility to show S&M fantasies and bizarre constellations, and social balance of power could be portrayed in sexual scenarios. Here, classical narrative forms are neither reproduced, nor is the heroine simply shown as a figure of empowerment: morphing bodies and plots become 'impure' surfaces in these films.

There is a lot of background to this. The film genre "fem sci-fi" obviously doesn't exist in the history of film. Fantasy and science-fiction films have always connected their potential for overturning the way things are represented with 'female' and feminist demands. It wasn't only in the 70s that the opponents were so invisible and the body psyches so vulnerable as in Valie Export's "Unsichtbare Gegner" (1976). Ulrike Ottinger's radically artificial tableaux developed transgender gestures and the detachment from classical narration from quite early on with great magnificence. Helma Sanders is not interested in the content of the virtual pictorial drug in "Die letzten Tage von Gomorrha" (1974), although a sort of cyber-TV drug is a central point of discussion here. Instead, she is interested in how the indifference of the consumer leads to a boundlessly brutalized and fatuous variety of political relationships. The sensitivity of both heroines, a prostitute and a guerilla fighter, stands in contrast to this. Even in the 70s it became a complex situation to portray the problematic and easily appropriated figure of empowerment of the "heroine".[1]

In the 80s there were two films, which were received as feminist films, that stand out. "Born in Flames" (1983) by Lizzie Borden and "Liquid Sky" (1982) by Slava Tsukerman. "Born in Flames" portrays unbearable gender-political situations and racism in a country after the socialist revolution. This film found wide distribution in the politicized subculture of West Germany, perhaps also because an analogy to the German autumn was seen in it. In "Liquid Sky" the consumer-androgynous fashion à la Calvin Klein is situated in surroundings characterized by design, a cooled-down potpourri of glam and wave, mixed with commercialized punk elements. Ideas of revolt are individualized or done away with. Sexual identity has become unforeseeable. Men must die when they reach orgasm, a thorn of glass juts out of their brains. Just as a lot was written about "Alien" (1979), "Aliens" (1986), and Ripley's competent opposing strategies in the frightening and disgusting reproductive system of the motherly monster in feminist film theory[2] in the 80s, the figures in these films often revolve around the differentiated feminist empowerment trap.

The Super-8 films of Hans Scheirl and Ursula Pürrer from the 80s dare to closely approach bodily fluids. In their full-length film "Rote Ohren fetzen durch Asche" (1992) both filmmakers design a genre melange consisting of horror film and comic strip, trash and experimental film, lesbian porn and fantasy in the post-apocalyptic world and animate their figures to various excesses. The moist trail of these "mercenaries of mucus" (Claudia Reiche) is followed until the end of the 90s. In the film program for the exhibition "cross female" five independently produced fantasy

1 A further important controversial film from this time is "The Stepford wives" by Brian Forbes (USA, 1974). In this, "female lunacy", i.e. the undemandingness of housewives, is owed to a conspiracy of the men. One heroine uncovers this dangerous conspiracy.

2 C. f. for example: Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory, Special edition: Science Fiction and Sexual Difference, 15 (1986).

films and cy-fis will be shown. In addition, a double feature will show the feature films "Dandy Dust" (1998) and "I.K.U." (2000). In these, we are interested in which narrative and film/video technical strategies the filmmakers find, as well as in the potential of this superficially fetishistic withdrawal of identification. Which gender clichés do they leave behind or reproduce, i.e. which sexual-political space do the filmmakers grant the multiple, floating cyber-identities of their figures? How are the conventions of the "spectacle genres" splatter films and sex films displaced, and where to?

Identity as affinity, multiplied realities and perceptions and displaced separation between human and machine – all these cyborg-specific ideas enter into the narrative in "Dandy Dust" (1998) by Hans Scheirl. A cyborg with a split personality and of changing sex zooms through time. He/she is born of waste-products of the WWW[3] culture. Sometimes Dust appears to be a dark-skinned boy, other times a white Dandy butch character, sometimes a speaking flame. His/her body is operated on, his/her memory transplanted, the sex manipulated and grotesquely enlarged: an unending metamorphosis until his/her dissolution into fluid. The usage of picture materials is also fluid and discontinuous: Super-8, High-8, and 16-millimeter, projected and re-filmed in a universe of comic book-like accessories. "Scheirl is brilliant at contrasting cyborgesque artificiality with bodily softness and permeability. He insists that one cannot, even in Cyberspace, leave flesh behind, and reminds us at the same time that a scab, too, is a special effect."[4]

The second film of the double-feature nocturne is "I.K.U." (2000) by Shu Lea Cheang. In the 80s she belonged to the activist "paper tiger TV". At the beginning of the 90s she shot two lesbian porn films: "Sexfish" and "Sexbowl", 1995 then "Freshkill", her first feature film. "I.K.U." is a Japanese sci-fi porn film.[5] The film begins where "Blade Runner" (1982) left off. A square peephole opens and closes. Two people do it and we hear loud moaning. An elevator. Two people meet and want it, she absolutely wants it, her insatiability is parodistically driven to the edge. A bottom shot. We see her from below, between the legs. She is licked, we hear the licking, excessively loud and smacking. The whole film greatly exaggerates the porn tone and thereby simultaneously remains in the usual gender constellation. In between this, data and shrill pop colors appear, psychedelic technoid ornaments. Techno. "IKU Coder" is a replica belonging to the "Genome Corporation", a concern which sells virtual sex. IKU Coder Reiko collects orgasm data on people having sex. The data is saved on Reiko's hard drive in the form of colorful mosaic patterns. In the Japanese culture, this mosaic pattern is a fantasm-loaded projection picture: in Japanese porn films, the genitals are blocked out with this pattern. Reiko herself becomes a mosaic pattern, a complex digital data drawing, when she receives the orgasm data. The film was shot on DV, a porn actress is cast in an important role, and the film was cut with the program Premiere Adobe. The coupling of both films "Dandy Dust" and "I.K.U." in the film program to accompany the exhibition offers the possibility to compare two films working with similar strategies.

Far before (and along with) the cybertimes are the three short films "S.O.S. Extraterrestria" (1993), "bloody well done" (1993/4), and "Snowworld" (1998). They are remarkable because of their productive, respectless treatment of film history and because they cite the technical extravagance of the mainstream – sci-fis with parodistic low-tech attitude. They plunder recklessly. In Mara Mattuschka's "S.O.S. Extraterrestria" (1993), the female godzilla imitator, the 52-foot woman wearing a pleated skirt stalks all through the city. She crushes a small car underfoot just because she feels like it – catastrophe alarm in the human world from the celluloid of the 1950's. Worlds collide. She places a small woman in the palm of her hand as King Kong once did. The Eiffel Tower, however, is more interesting: it gets a condom put over it and becomes a pleasuring dildo, while the armies attack by land and air. In "bloody well done" (1993/4) by Nathalie Percillier the heroine waits in a watercolored room, calls a cab, jumps out of the window, and lands many stories below in the arms of the female taxi driver. They kiss deeply. The street becomes a video game, becomes a spy film. With the kitchen blender as a flying apparatus the woman in the yellow dress flies over the city and shoots at men with her laser gun. The number of points in the video game is like bingo: Bloody well done! In her video "Snowworld" (1998), Annette Hanisch attacks one of the most elegant lesbian flirting scenes in main-

3 WhiteWesternWar
4 Kuzniar, Alice: Scheirl's Hermaphroditic Cinema: From Super 8 Girl Games (1985) to Dandy Dust (1998), in: Braidt, Andrea (Ed.): [Cyborg.Nets/z], Vienna 1999, p. 55–59, p. 59.
5 Cheang calls the film a porn film, I would more likely call it a sex film. The explicit representation of primary sex organs would characterize a porn film. The perspective from the inside onto the penetrating penis/dildo is a secret that the classical porn film negatively orbits.

stream film history[6]: Susan Sarandon visits Catherine Deneuve, who sits at the piano and, as "mistress of her time", speaks of cultural things with an inviting voice. Annette Hanisch would like to be there, equips herself with an erotic flower, knocks, stands around, and clumsily and shyly attempts to take part. Originally an installation, this video points to social distance, to unattainability and the maelstrom of bigger-than-life film production and has these moments swoosh melancholically.

Different strategies become clear in these films and videos of the 90s: female independent filmmakers discuss the technical possibilities of the medium and activate meager resources, as they have often led to productive, minimalistic shifting of future imagination with female-author cinema and art cinema. The short films can afford, as a small medium, to allude to film history and ironically point to the furnishing extravagance and sexual-political backlash and "same old shit" strategies of the sci-fi mainstream.[7] They thereby productively fight, in a cyber-feminist way, against the old prejudice that feminism is unsexy and opposed to technology. The figures themselves move on slippery surfaces, they morph in the two feature films "I.K.U." and "Dandy Dust" from one configuration to the next and no longer let themselves be forced into the heroine pattern of differentiated feminism which has become problematic. The setting on the surfaces of these films finds their sexy playground in a realm completely free of society, which burrow as d@d@ data structures[8] that have become subjects in a heap of orgasms.

6 "Hunger", 1983 by Tony Scott, a vampire film with David Bowie.

7 C. f. Deutsch, James I.: As the World Ends. Traditional Gender Roles in Apocalyptic Science Fiction Films of the Late 1990s, in: www.nachdemfilm.de, 12 (1999), (Internet film magazine: Nach dem Film). The author investigates the commercially successful films "Armageddon" and "Deep impact" (98), "Independence day" (96) and "Starship troopers" (97) with regard to their anti-feministical representations.

8 C. f. i. e. Reiche, Claudia: Dandy Dust, in: Sollfrank, Cornelia/Old Boys Network (Ed.): Next Cyberfeminist International, September, 1999, p. 18 – 25. Reiche sees the film as "(...) bright documentary of the state-of-the-art of information technology as a cultural form (...)" and refers to Hans Scheirl's expression d@d@, who calls his practice of representation in the transition period between old and new information media.